ЯН МУКАРЖОВСКИЙ

СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

ЯН МУКАРЖОВСКИЙ

СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

Школа
«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1996

ББК 83.01
М 90

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16268

Мукаржовский Ян

М 90 Структуральная поэтика. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 480 с.

ISBN 5-88766-052-X

В книге одного из основоположников структурализма и семиотики Яна Мукаржовского (1891–1975) излагается концепция поэтического языка и дается характеристика основных категорий поэтики в свете взглядов Пражского лингвистического кружка. Если в книге Я. Мукаржовского «Исследования по эстетике и теории искусства» (М., 1994) раскрывалась знаковая природа искусства в целом, то здесь под тем же углом зрения рассматриваются специфические законы искусства слова.

Книга предназначена для филологов самого широкого профиля (языковедов, специалистов по стилистике, истории и теории литературы).

ББК 83.01

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства Школа «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-88766-052-X

© Ю.М. Лотман, О.М. Малевич. Составление, 1996
© В.А. Каменская. Перев. с чешского яз., 1996
© А.Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
© В.П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. М. Лотман. Ян Мукаржовский — теоретик искусства 7

Поэтика 31
Эстетика языка 35
О поэтическом языке 76
Два этюда о поэтическом наименовании:
Поэтическое наименование и эстетическая функция языка 132
К семантике поэтического образа 140
Эвфония 147
Общие принципы и развитие чешского стиха Нового времени..... 149
Лирика 251
Поэт 254
Поэт и произведение 270
Поэтическое произведение как комплекс ценностей 282
Семантический анализ поэтического произведения:
«Абсолютный могильщик» Незвала 289
Традиция формообразования 315
Смысловое построение и композиционная основа эпики Карела Чапека 325
К вопросу об индивидуальном стиле в литературе 356
Индивидуум и литературное развитие 378
Итоги и перспективы 395
Ф. К. Шальда и теория литературы 406
К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского 413
К методологии литературоведения 421

Ю. М. Лотман, О. М. Малевич. Комментарии 438

Именной указатель..... 475

ЯН МУКАРЖОВСКИЙ — ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА

Разнообразное и богатое теоретическое наследие Яна Мукаржовского (1891—1975), автора статей и монографий по общей теории искусства, теории литературы, поэтике кино, театра, изобразительных искусств, известно у нас далеко не достаточно. Малое число переводов затрудняет знакомство с научным творчеством этого выдающегося теоретика искусства. Между тем сочинения Яна Мукаржовского давно уже перестали быть собственностью только чешской науки и справедливо считаются достоянием международной эстетической классики. Начав как деятель прогрессивного крыла молодой чехословацкой науки и критики 1920-х гг., Мукаржовский прошел сложный и богатый внутренний путь.

Творчество ученого, деятеля науки и участника художественной жизни своего народа и своей эпохи, жившего в бурные и трагические годы середины XX века, не могло быть ровным и безоблачным. Сам он, его научные идеи, его ученики не раз подвергались проработочной «критике» и гонениям. Мукаржовский также переживал взлеты и сомнения, годы исключительной научной активности и застоя. Однако сейчас, перечитывая сочинения Мукаржовского, мы прежде всего поражаемся их научной злободневности, актуальности для искусствоведа и эстетика наших дней.

Став всемирно признанным классиком эстетической мысли, Мукаржовский не перешел в архив науки. Его сочинения не относятся к тем, которые современный теоретик листает, изучая «историю вопроса», чтобы потом спокойно отложить в сторону и больше уже к ним не обращаться. Труды Мукаржовского не только сохранили научную актуальность, читаются как современные, злободневные исследования, но и даже не утратили того провоцирующего полемику, вызывающего на спор характера, который лучше всего отделяет сегодняшний день науки от ее истории.

* * *

Ян Мукаржовский родился 11 ноября 1891 г. на юге Чехии в городе Писеке. В 1911 г. он поступил в Пражский университет, где специализировался в области сравнительного языкознания и чешской филологии. С 1929 г. преподает эстетику в Карловом университете в Праге, совмещая затем эту работу с должностью профессора эстетики в Братиславском университете. В послевоенной социалистической Чехословакии Мукаржовский — ректор Карлова университета в Праге, с 1952 г. — академик вновь организованной Чехословацкой Академии Наук, в 1951—1962 гг. — директор Института чешской литературы.

В науку Я. Мукаржовский вошел своими статьями 1930—1940-х гг.

Истоки эстетической концепции Я. Мукаржовского характеризуются, с одной стороны, широким учетом достижений общеевропейской искусствоведческой мысли, с другой — органической связью с национальной традицией чешской науки и — шире — культуры.

Общеевропейская научная мысль повлияла на формирование научной позиции Мукаржовского, в основном, в трех своих направлениях. Во-первых, это воздействие немецкой классической философии, в особенности — Гегеля. Именно со школой великого немецкого диалектика следует связывать постоянно присущее трудам Мукаржовского стремление раскрывать живые взаимопереходы, казалось бы, противоположных категорий, видеть в противоположном — единое, а в единстве — борьбу разнонаправленных тенденций. Самая категория структуры трактуется Мукаржовским диалектически как иерархия связей, находящихся в постоянной борьбе, в ходе которой противоположности переходят друг в друга, а полюса меняются местами. Из позднейших философов на Мукаржовского в начальный период его деятельности определенное воздействие оказали Христиансен и Гуссерль.

Во-вторых, — женевская лингвистическая школа. Научная концепция Фердинанда де Соссюра скоро была осознана как нечто значительно более широкое, чем теория построения лингвистики как специальной дисциплины, изучающей языки, на которых говорят люди. Противопоставление языка (системы) и речи (текста), требование разграничить синхронию и диахронию заложили основы структурного метода, а концепция знака и необычайно глубокая мысль о создании общей теории знаковых систем (Соссюр назвал эту будущую науку семиологией — термином, который до настоящего времени господствует во франкоязычной научной литературе) стала фундаментом современной семиотики. Весь комплекс этих идей оказал на Мукаржовского глубокое воздействие.

В-третьих — русское литературоведение 1920-х гг. и, в первую очередь, труды В. Шкловского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, а также работы одновременно связанных и с Московским лингвистиче-

ским кружком, и с чехословацкой наукой Р. О. Якобсона и П. Г. Богатырева. Так, 7 февраля 1928 г. Мукаржовский на заседании Пражского лингвистического кружка читал представленный (на французском языке) Б. В. Томашевским доклад «Новая русская школа в историко-литературных исследованиях», который в дальнейшем был опубликован по-чешски. В тот же период (1927—1929 гг.) в Чехословакии издается ряд работ русских литературоведов, примыкавших к ОПОЯЗу. Воздействие их на раннее творчество Мукаржовского представляется очевидным.

Однако определяющей для Мукаржовского была связь с чешской национальной культурной и научной традицией. Интерес к истории поэтического языка издавна составлял специфику чешского литературоведения и эстетики. Позже, в 1940 г., в статье «Структурная наука о литературе» Мукаржовский писал: «Точно так же создатель современной чешской критики Ф. Кс. Шальда в анализе наиболее значительных поэтических явлений основывался на разборе присущих им средств поэтического выражения. Исследователи чешской метрики, особенно наиболее последовательный из них Й. Краль, всегда ощущали интенсивную связь поэтического ритма с языком. Один из крупнейших чешских языковедов Й. Зубатый в обширном исследовании занимался поэтическим языком латышских и литовских народных песен. В последние десятилетия внесли свою инициативу в изучение поэтического языка и некоторые историки литературы, особенно (перед мировой войной) Арне Новак. Таким образом, почва была подготовлена, когда в послевоенную эпоху в Пражском лингвистическом кружке получило развитие структуральное изучение литературы, также исходившее из поэтического языка, но не ограничивавшееся им, а применявшее лингвистические методы ко всей проблематике литературной науки»*.

Однако, несмотря на органичность связи с национальной научной традицией, Пражский лингвистический кружок представлял собой качественно новый этап в развитии гуманитарных наук, этап, имеющий не только национальное, но и международное значение.

В Пражский лингвистический кружок Мукаржовский был введен в 1926 г. Богуславом Гавранеком и оставался активным сотрудником его на всем протяжении существования этого объединения. Несомненное воздействие на формирование взглядов Мукаржовского оказали его связи с левыми литературными и художественными течениями 1920—1930-х гг., с широким кругом деятелей искусства, напряженно искавших художественный язык, адекватный запросам и проблематике искусства XX века. Связи с «Деветсилом», «Освобожденным театром», «Д-34», влияние идей Карла Тейге, личные дружеские отношения с Владиславом Ванчурой, Витезславом Незвалом, Индржихом Гонзлом, Э. Ф. Бурианом, Иваном Ольбрахтом, Карелом

* Ottův slovník naučný nové doby, d. VI, sv. I, s. 458—459.

Чапеком, связи — через Р. О. Якобсона — «Деветсила» с ЛЕФом и Маяковским оказали большое влияние на формирование эстетической доктрины Мукаржовского.

* * *

Деятели Пражского лингвистического кружка называли свой метод функционально-структуральным. Действительно, в основу их научной методики были положены понятия структуры и функции.

Понятие структуры основывалось на идеях женевской школы. В языке выделялось несколько противоположных аспектов, из которых нас сейчас в первую очередь интересуют два: антитеза синхронии и диахронии, с одной стороны, и структуры как системы абстрактных отношений и ее реализации в конкретном языковом материале — с другой. Поскольку Мукаржовский распространил структурные методы на изучение искусства, имеет смысл остановиться на этих принципах подробнее.

Борясь с младограмматиками, которые сводили изучение языка к исследованию его истории, а самое эту историю представляли как филиацию изменений отдельных, не связанных между собой признаков, структурная лингвистика постулировала два раздельных подхода к языку. Синхронный — первичен. Анализ начинается с выделения структурно организованных синхронных срезов языка. Синхронный срез — внутренне организованное целое. При этом соотношение элементов и целого понимается не как механическая сумма, а в единстве. «Структура складывается из индивидуальных явлений как высшее единство (целое), обладающее такими интегральными свойствами, которые чужды отдельным его частям; структура — это не просто совокупность, сумма составляющих ее частей. Явления, образующие структуру, не есть части целого, поддающегося делению; находясь в тесной взаимосвязи, эти явления представляют собой то, чем они являются, лишь в силу своего вхождения в иерархически упорядоченное целое»[*].

Деятели Пражского кружка — и это будет особенно существенно для Мукаржовского — подчеркивали, что синхрония не означает неподвижность, статику. Внутренние связи могут иметь характер динамических напряжений. Показательно, что эту мысль Р. О. Якобсон иллюстрировал на примере из области искусства. Он писал: «Было бы серьезной ошибкой утверждать, что "синхрония" и "статика" — синонимы. Статический срез — фикция; это лишь вспомогательный научный прием, а не специфический способ существования. Мы можем рассматривать восприятие фильма не только диахронически, но и синхронически: однако синхронический аспект фильма отнюдь не

---

[*] *Havránek B.* Strukturalismus. — In: Ottův slovník naučný nové doby, Praha, d. VI/I, 1940, s. 452.

идентичен отдельному кадру, вырезанному из этого фильма. Восприятие движения наличествует и при синхроническом аспекте фильма»*.

Критикуя женевскую школу за отрыв синхронии от диахронии (исторического аспекта), Пражский лингвистический кружок неизменно подчеркивал, что вторым шагом после описания синхронного состояния системы является изучение путей перехода ее в следующее состояние, то есть изучение истории.

Вторым функциональным принципом было выделение в объекте, который изучается структурными методами, двух начал: инвариантной системы отношений («языка», по терминологии де Соссюра) и материализованных ее вариаций («речи», по его же определению). И здесь пражская школа пошла дальше женевской: приняв это исходное противопоставление как основу структурного изучения языка (на нем основывалась идея уровней описания, составляющая в настоящее время одно из наиболее фундаментальных положений общей теории науки), деятели кружка всячески подчеркивали сложный диалектический характер соотнесенности этих начал.

Как мы уже отмечали, одной из существеннейших черт пражской школы была акцентированность понятия функции. В. Скаличка писал: «Чрезвычайно важным является понятие функции. Для нас функция примерно то же, что и целеустановка. Гавранек в статье "О структурализме в языкознании" говорит о языке, что "он постоянно и как правило выполняет определенные цели или функции". <...> В понимании пражских лингвистов термин "функция" употребляется тогда, когда речь идет о значении (функция слова, предложения) или о структуре смысловых единиц (функция фонемы)»** .

Принципы, которые Пражский лингвистический кружок положил в основу изучения языка, оказались весьма плодотворными в применении к искусству. Мы уже говорили о том стимулирующем значении, которое имели для Мукаржовского, как и для многих других членов кружка, работы русских формалистов. И тем не менее было бы глубоким заблуждением не видеть принципиальной разницы.

Выделив художественный текст как самостоятельный объект исследования, имеющий замкнутую в себе внутреннюю организацию, формальная школа сделала большой шаг вперед в сравнении с тем эпигонским академическим литературоведением, мнимый историзм которого во многом напоминал псевдоисторизм младограмматиков, а общая тенденция позитивистской науки XIX века вызывала стремление видеть в объекте изучения скопление атомарных фактов.

---

* *Jakobson R.* Prinzipien der historischen Phonologie. — In: Travaux de Cercle linguistique de Prague, 1931, vol. IV, p. 264—265.

** *Скаличка В.* Копенгагенский структурализм и «пражская школа». — Цит. по кн.: *Звегинцев В. А.* История языкознания XIX—XX веков и очерках и извлечениях, ч. 2, М., 1965, с. 152.

Всякий, кто размышлял над историей науки, конечно, обращал внимание на то, что многие существенные идеи весьма по-разному оцениваются современниками и потомством. Если бы дело здесь сводилось к тривиальным размышлениям о сопротивлении, которое встречают новые научные концепции, предаваться им не имело бы никакого смысла. Интересующая нас закономерность истории науки лежит глубже: определенные научные представления могут не только казаться, но и действительно быть не адекватными объекту в одном контексте и адекватными ему в другом. Дело в том, что всякая новая идея в науке ведет себя, как правило, агрессивно. Она склонна заполнять собой все пространство теории и представлять себя как всеобъемлющую. Но такие претензии часто оказываются необоснованными, а именно они, в первую очередь, и бросаются в глаза современникам. Но проходит время, и то, что претендовало быть моделью всего объекта, может оказаться плодотворным аспектом другой, более сложной научной концепции.

Аналогичной была и судьба формального направления в литературоведении 1920-х гг. Выдвинув задачу имманентного рассмотрения художественного текста как системы, организованной sui generis, формальное направление сделало крупное открытие — оно обнаружило синтагматическую структуру произведения и поставило вопрос об ее изучении. Однако при этом формалисты 1920-х гг. отождествили синтагматическую ось построения со структурой художественного произведения как таковой, возведя асемантизм в принцип искусства. В таком виде их концепция вызвала возражения с самых разных сторон — со стороны символистов (Брюсов, Вяч. Иванов) и социологов, переверзианцев и марристов. Особо надо отметить работы М. М. Бахтина, двигавшегося к решению структурных проблем иными, принципиально отличными от формалистов путями, а также ученых, стоявших выше отдельных частных концепций, — В. М. Жирмунского и Г. О. Винокура. Если формальное направление стремилось, начиная с анализа атомов структуры, подняться до изучения целостных построений (и под пером Тынянова сделало в этом направлении значительные шаги), то Бахтина интересовала целостность искусства, нерасчленимое на части своеобразие. Бахтин противопоставлял свои воззрения формальному направлению, предпочитая позитивные работы непосредственной полемике. Последнюю взял на себя Павел Медведев в книге, в значительной мере написанной рукой Бахтина, но несущей на себе, однако, следы стиля и мысли и того, чья фамилия значилась на титуле (П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928). Отождествление целостности художественной структуры с ее синтагматикой, конечно, приводило к искажениям, и это очень скоро поняли сами опоязовцы. Плодотворной могла быть только та критика формалистов, которая дополнила бы анализ синтагматической структуры семантической, а всю целостность художественного построения рассматривала бы как взаимное напряжение

этих двух принципов организации. Критика же, которая просто отбрасывала самое проблему синтагматического анализа внутренней конструкции текста, была шагом назад.

Конструктивная критика формализма была возможна лишь на основе методики, выработанной в результате изучения материала, для которого синтагматический и семантический подход составляют нерасторжимые стороны одного целого. Таким материалом, как известно, является язык. Поэтому единственно плодотворная критика формализма, которая не отбрасывала бы его завоеваний, требовала профессиональных лингвистический навыков. Такой была, например, позиция Г. О. Винокура. В этом смысле деятели Пражского лингвистического кружка находились в особенно выгодном положении.

Для того, чтобы наша мысль стала более понятной, позволим себе напомнить ту критику формализма, которая была развернута в 1930-е гг. литературоведами, находящимися под влиянием методологии Н. Я. Марра. Участникам этой группы нельзя отказать ни в таланте, ни в широте эрудиции, ни в научном энтузиазме. И сам акад. Н. Я. Марр, и такие его сотрудники, как И. Г. Франк-Каменецкий или О. М. Фрейденберг, были люди блестяще одаренные и энциклопедически образованные.

Метод, который, в противоположность формальному, ученые этой группы именовали семантическим*, основывался на реконструкции глубинных значений смысловой палеонтологии. Раскрывая в противоположных или просто не связанных для современного сознания сюжетно-смысловых единицах древнее тождество, устанавливая в сюжетах отражение обрядов и мышления архаического общества, последователи Н. Я. Марра высказали немало глубоких научных идей. Однако исследуя семантическое отношение элемента текста к внетекстовым (в основном — архаическим) реалиям, марристы совершенно игнорировали значения, которые данный элемент приобретает в отношении к целостной структуре данного же текста. Устанавливая палеонтологию значения какого-либо эпизода в тексте комедии Шекспира или трагедии Кальдерона, исследователи одновременно как бы забывали о том значении, которое он получал в художественной архитектонике данного текста. Комедия Шекспира или средневековый роман о Тристане и Изольде собственной структуры значений как бы не имеют — они лишь континиумы, в которых помещаются семантические реликты, не мотивированные их контекстом, но находящие свое объяснение в глубинах доисторического мышления. Возникал парадокс: отказ от анализа формальной (синтагматической) структу-

* См.: *Фрейденберг О. М.* Целевая установка коллективной работы над сюжетом Тристана и Исольды. — В кн.: Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии. Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н. Я. Марра. Л., 1932.

ры текста приводил к утрате ими целой оси значений, хотя все это и осуществлялось под знаменем семантики.

Причина здесь в другом парадоксе: новое учение о языке не было языковым учением. Отождествляя язык и мышление до степени полного отрицания специфики этих областей, оно ликвидировало аппарат лингвистики, агрессивно навязывая языкознанию нелингвистические методы (вот почему как раз в области этнографии, фольклористики и мифологии марризм мог добиваться реальных достижений, хотя метод всегда оставался его слабой стороной).

Пражская школа, насчитывавшая в своих рядах лингвистов мирового класса, оказалась в значительно более выгодном положении. Именно она сумела осуществить конструктивную критику формализма, подтвердив невольно положение Ю. Н. Тынянова о том, что в сфере культуры нет более опасных критиков, чем непосредственные преемники.

* * *

Начальный этап развития эстетической доктрины Пражского лингвистического кружка, как мы уже отмечали, был связан с влиянием идей ОПОЯЗа. Воздействие это, например, отчетливо ощущается в программных «Тезисах Пражского лингвистического кружка», опубликованных в 1929 году в «Travaux du Cercle linguistique de Prague» (vol. I) и в материалах к I съезду славистов. Здесь, в частности, читаем: «*Организующий признак искусства, которым последнее отличается от других семиологических структур, — это направленность не на означаемое, а на сам знак. Организующим признаком поэзии служит именно направленность на словесное выражение*»*. Правда, в предшествующем параграфе указывалось, как на недостаток науки, на то, что «с точки зрения методологической менее всего разработана *поэтическая семантика* слов, фраз и композиционных единиц любого размера <...> Сам *сюжет* представляет семантическую композицию, а поэтому проблемы структуры сюжета не могут быть исключены из изучения поэтического языка»**.

Именно навык исследования языка толкал чешских структуралистов к изучению социальной функции текста. Показательно, что В. Скаличка, критикуя Ельмслева и копенгагенскую школу за стремление оторвать структуру языка от его социальной функции, писал: «Можно только пожалеть, что Ельмслев недостаточно хорошо знаком с работами Я. Мукаржовского и его школы»*** , то есть ссылается на

---

* Цит. по кн.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967, с. 32.

** Там же, с. 31 (курсив авторов).

*** *Скаличка В.*, цит. соч., с. 151.

исследования по эстетике и анализы художественного текста как на работы, в которых социальная (семантическая и прагматическая) функции текста недвусмысленно обнажены.

Принципы чешского структурализма — подчеркивание сложных диалектических отношений между конструктивными рядами текста, внутренней напряженности как закона существования структуры, интерес к семантическим связям и социальной функции художественного текста — сложились в трудах Мукаржовского не сразу. Работы конца 1920-х гг. — наиболее существенная из них «"Май" Махи. Эстетическое исследование» (1928) — строятся под явным воздействием раннего ОПОЯЗа, В. Шкловского и О. Брика. Произведение, считает Мукаржовский, распадается на элементы различных уровней, и, если уровни эти иерархически соподчинены, то внутри каждого из них элементы конструктивно равноправны.

С 1931 г. начинается новый период. Учитывая дальнейшее движение науки, в особенности работы Ю. Н. Тынянова, Мукаржовский формулирует понятие структурной доминанты. Его все более занимает структура как диалектическое единство — научная альтернатива представлению об искусстве как механической сумме приемов («Эвфония "Экспедиций к Я" Тэра», «Чаплин в "Огнях большого города"»). Работы «Язык литературный и язык поэтический» (1932), «Поэтическое произведение как комплекс ценностей» (1932) и «Искусство как семиотический факт» (1934) дополняют понятие структуры понятием знака. Соединение структурального подхода с семиотическим — определяющая специфическая черта работ Мукаржовского и его школы и, одновременно, характерный признак чешского структурализма. Именно с этого момента формализм становится вчерашним днем и складывается та искусствоведческая методология, которая сохраняет свою научную актуальность до сих пор.

В 1934 г. следует ряд публикаций: «Возвышенность природы "Полака"», «К чешскому переводу "Теории прозы" Шкловского», «Общие принципы и развитие нового чешского стиха». Завершением всего развития эстетической мысли Мукаржовского после 1931 г. является опубликование в 1936 г. классической работы «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты».

Вслед за учением о языковых функциях, составлявшем одну из основ лингвистической теории Пражского кружка, Мукаржовский формулирует концепцию эстетических функций.

Теория функций в том виде, как она была разработана Мукаржовским в первой половине 1930-х гг., звучит весьма современно. Автор нашел ту опорную точку, отправляясь от которой современная семиотика превращает себя из науки о дешифровке текстов в науку о культуре — общую теорию порождения, хранения и функционирования информации в человеческом обществе.

В. Матезиус в 1936 г. указал на функции как на внешнюю по отношению к семиотическим системам структуру, которая позволяет

сопоставить их между собой и на основе их употребления человеческим коллективом строить общую систему культуры: «Единственно правильным подходом к различным языкам как к вполне сравнимым системам будет функциональная точка зрения, поскольку основные потребности выражения и общения, единые для всего человечества, — это единственный общий знаменатель, к которому удается привести различные языковые экспрессивные и коммуникативные средства, варьирующиеся от языка к языку»*. Непосредственный смысл цитаты — в обосновании функционального подхода для построения сравнительной типологии языков. Однако появившиеся в ту же пору работы Р. О. Якобсона, Я. Мукаржовского, П. Г. Богатырева и ряда других исследователей показали, что коллектив, культура которого состоит из набора семиотических систем, также может быть представлен как полиглотический, и система функций, обслуживаемых этими различными типами семиозиса, является основанием для их сопоставления. Так, в работах П. Г. Богатырева объектом функционально-семиотического анализа были народные костюмы Словакии и Моравии, различные типы народного театра, ритуала и быта.

В тексте лекции «Задачи общей эстетики» (начало 40-х гг.) Мукаржовский писал: «В каждом человеческом деянии есть три стороны: практическая, теоретическая и эстетическая; иными словами — каждое человеческое деяние и его последствия неизбежно и по самому существу имеют три основные функции: практическую, теоретическую и эстетическую»**. Если в первых двух предметы выступают как средства — с их помощью достигаются практические результаты или теоретические знания, то в последней они являются целью. Классификация эта была детализирована в работе «Место эстетической функции среди прочих функций» (1942). Мысли автора, изложенные в этой статье, можно было бы резюмировать в следующей таблице:

		непосредственные функции	знаковые функции
Функции	объективные	практические функции	символические функции
	субъективные	теоретические функции	эстетические функции

Предложенная автором классификация не представляется бесспорной. Однако основная ценность разработки Мукаржовским вопроса о функциях была не в тех или иных конкретных классификациях, а в принципиальной стороне его подхода к проблеме. Каждый социум

---

* *Mathesius V.* On Some Problems of the Systematic Analysis of Grammar. — In: Travaux du Cercle linguistique de Prague, 1936, vol. VI, p. 95.

** *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., «Искусство», 1994, с. 138. Далее — ИПЭИТИ.

характеризуется определенным набором текстов, набором потребностей и отношением текстов к этим социальным потребностям, то есть тем, как тексты используются в коллективе. Напомним, что и применительно к языку функциональность понималась как отношения языковых структур к их употреблению. В коллективных тезисах, представленных IV съезду славистов Б. Гавранеком, К. Горалеком, В. Скаличкой и П. Тростом, подчеркивалось: «Представители Пражской школы считали важнейшей чертой языковых систем их функциональное назначение, практическое *использование языка*»*.

Представление о необязательности в системе культуры совпадения текста и функции (например, когда поэтическая функция обслуживается прозаическими текстами и наоборот) особенно существенно при изучении переходных эпох со сдвинутой системой социальных ценностей. Оно получило признание в современной типологии культуры, которая различает типы культур, ориентированные на строгое соответствие текстов функциям (яркий пример — классицизм) и на разного рода сдвиги и конфликты между этими системами (барокко, ряд течений в искусстве XX века).

Принципиальным для Мукаржовского было и положение о том, что эстетическая функция не есть монопольное достояние искусства. Эстетическая функция свойственна всем видам человеческой деятельности, в сфере искусства она лишь доминирует. Такой подход хорошо объясняет известные факты, когда один и тот же текст в одних коллективах воспринимается как принадлежащий искусству, а в других — нет или совершает миграцию из области искусства в нехудожественную сферу и наоборот. Стоит в том или ином тексте воспринять эстетическую функцию как доминирующую (так мы относимся теперь к древнерусскому летописанию), и этот текст становится искусством, хотя для современника вопрос решался иначе. То же самое можно было бы сказать и о средневековой иконописи. Для аудитории, к которой она была обращена, доминирующей являлась религиозная функция, и естественным — вернее, единственно возможным и обеспечивающим восприятие — местом живописного произведения был храм или иконостас — сакральное пространство жилого помещения. Для современного зрителя в том же тексте может доминировать эстетическая функция. В этом случае он перевешивает икону Рублева в музей.

Другой существенный аспект социального истолкования искусства в работах Мукаржовского первой половины 1930-х гг. — проблема нормы. Вопрос этот разрабатывался в работе «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты» и в специальной статье «Эстетическая норма» (1937).

---

* Ответы на лингвистические вопросы (к IV Международному съезду славистов). М., 1958, с. 50—51. [Курсив мой. — *Ю. Л.*]

Введение понятия нормы, представляющей третье начало по отношению к «языку» системы и ее «речи» (в терминах Ф. де Соссюра), представляло существенное новшество. Здесь не место оценивать значение понятия нормы в собственно лингвистических трудах Пражского кружка. Введение этой эстетической категории представляло большой шаг вперед в осознании самого механизма художественного воздействия. Причем природа нормы в лингвистике и эстетике, как обнаружилось, глубоко отлична. Общеизвестно, что нарушение общеобязательных языковых правил превращает лингвистический текст в бессмысленный и, следовательно, приводит к его разрушению. В художественном тексте нарушение правил — один из наиболее распространенных случаев образования новых значений и увеличения смысловой насыщенности текста. Обращает на себя внимание и другой аспект проблемы: с лингвистической точки зрения нет никакой разницы, слышим ли мы данный текст в первый раз или он давно нам известен. Все равно собственно языковая ткань текста для человека, владеющего языком, ничего нового не несет.

Иное дело художественный текст. Здесь сама его система должна постоянно обновляться в сознании аудитории. Языковой текст не знает понятия эпигонства, а для искусства рождение абсолютно «правильного», но абсолютно мертвого произведения — вопрос столь же частый в практике, сколь загадочный в теории («правильный» здесь — соответствующий эстетической теории; романтизм требовал «неправильных» текстов, и, с его точки зрения, только неправильные тексты были «правильными», но ни такое нарушение, ни такое соблюдение правил еще не обеспечивают появление живого искусства).

Введение понятия нормы значительно прояснило этот сложный и запутанный вопрос. Оно позволило увидеть в художественной конструкции обязательное противоречие, преодоление которого требует творческого усилия и сопряжено с талантом. Разработка понятия структурного напряжения составляет одно из крупнейших завоеваний чешского структурализма. Это вносило в понимание структуры энергетический момент. В работе «Эстетическая норма» Мукаржовский указывал, что там, где речь идет о деятельности, ориентированной на норму, «ограничение, организующее эту деятельность, само по себе имеет характер энергии»*. Следует отметить, что в советском литературоведении в аналогичном направлении работала мысль Ю. Н. Тынянова, для которого динамизм соотнесения структурных рядов и понятие доминанты также определяли интерес к энергетическим показателям текста.

Рассматривая норму как «регулирующий энергетический принцип», Мукаржовский противопоставляет статическому пониманию

* ИПЭИТИ, с. 162.

закономерностей, регулирующих художественный текст, динамическую модель: «Норма — это скорее энергия, чем правило»*.

Динамический характер нормы проявляется в двусторонней обратной связи ее с текстом: «Вследствие своего динамического характера норма подвержена непрерывным изменениям; можно даже предположить, что всякое применение какой бы то ни было нормы ко всякому конкретному случаю неизбежно является в то же время изменением нормы: не только норма оказывает влияние на формирование конкретного факта (например, художественного произведения), но и конкретный факт влияет на норму»**. Динамизм проявляется и в другом, более глубинном свойстве искусства: художественный текст живет в одновременной проекции на несколько норм, поэтому соблюдение некоторых из них оказывается нарушением других. Сложное переплетение нарушений и выполнений норм и структурное напряжение между различными нормирующими системами и движущимся в их семантическом поле текстом придают художественному произведению динамический, жизненный характер. Считая, что произведение искусства «предстает перед нами как сложное переплетение норм»***, Мукаржовский указывал: «Специфический характер эстетической нормы заключается в том, что она более склонна к тому, чтобы ее нарушали, чем к тому, чтобы ее соблюдали <...> это скорее ориентировочная точка, служащая для того, чтобы дать почувствовать меру деформации художественной традиции новыми традициями». И далее: «Множественность норм, которые содержатся в художественном произведении, представляет, таким образом, широкие возможности для создания того неустойчивого равновесия, которым является структура произведения»****.

Из приведенных цитат видно, что самое понятие структуры приобрело у Мукаржовского динамический характер и стало инструментом гибкого моделирования, которое единственно и может адекватно отразить столь сложные объекты как искусство.

Имеет смысл остановиться на одной более частной, но чрезвычайно интересной мысли нашего автора. Исходя из тезиса о том, что эстетическая функция присуща не только искусству, а разлита во всей деятельности человека, он отмечает, что отношение к норме в эстетическом переживании искусства и не-искусства различно. Если художественный текст живет на пересечении многих эстетических норм, то вне искусства эстетическая функция имеет тенденцию стабилизироваться, подчиняясь какому-либо одному нормативу. Поэтому в сфере искусства нормы все время дискредитируются, а вне его — утверждаются. Быт формирует неподвижные художественные

---

* Там же, с. 163.
** Там же, с. 166.
*** Там же, с. 168
**** Там же, с. 168.

вкусы, искусство — динамические. Наблюдение это отличается большой глубиной. Оно раскрывает обмен эстетическими функциями между искусством и не-искусством не как автоматически и бесконфликтно протекающий процесс, а как сложную и драматическую борьбу. Хорошо объясняется и революционная роль искусства, и омещанивание оседающих в быту художественных форм. В наше время, когда проблема «массовой культуры» приобретает все большую остроту, необходима концепция, которая объяснила бы, почему имитации, заменяющие искусство конвейерными шаблонами, — не просто неудачные произведения, а ударные отряды борьбы с искусством.

Вместе с тем Мукаржовский подчеркнул лишь одну сторону вопроса. Важно напомнить, что внехудожественная эстетика может играть не только тормозящую, но и революционизирующую роль, давая материал для обновления языка искусства.

Рассмотрение произведения искусства как социального факта Мукаржовский увенчивает анализом проблемы ценности. Это развитое им с большой оригинальностью учение имеет целью включить внутренне самостоятельную структуру художественного произведения в общую структуру социальной действительности. Эстетическая ценность — «процесс, определяемый, с одной стороны, имманентным развитием самой художественной структуры (ср. актуальную традицию, на фоне которой оценивается каждое произведение), с другой — движением и сдвигами в структуре общественного бытия»*. Применение к искусству аксиологического анализа остается актуальным и для наших дней. Отсылая читателя к соответствующим страницам, отметим лишь один аспект проблемы.

К числу наиболее сложных вопросов современного искусствоведения относится проблема измерения художественной информации. Анализ множественности норм раскрывает каждое конкретное художественное явление как выбор из некоторого множества возможностей, до определенного момента равноценных. Степень непредсказуемости этого выбора будет мерой количества информации, заключенной в тексте. Хотя Мукаржовский работал над интересующими нас трудами задолго до возникновения самой теории информации, мысль его явно двигалась в направлении, предвосхищавшем будущее развитие науки. В тексте лекции «Задачи общей эстетики» он писал: «Каждый последующий этап одновременно и необходим, и случаен — необходим постольку, поскольку он основывается на предшествующем этапе, случаен и, следовательно, непредсказуем, потому, что нельзя заранее предвидеть, какая из двух взаимодействующих сил возобладает в данную минуту»**.

Однако если трактовка художественного акта как исчерпания некоторой исходной неопределенности (термин акад. А. Н. Колмогоро-

---

* ИПЭИТИ, с. 95.

** ИПЭИТИ, с. 137.

ва) ведет нас к измерению количества информации, то вводимое Мукаржовским понятие ценности ставит вопрос о путях оценки ее качества. Здесь исследователь затронул вопрос, в такой мере обгоняющий его время, что и ныне наука не имеет его решения. Тем важнее сама постановка вопроса.

* * *

Следующий этап в теоретическом развитии Мукаржовского был связан со стремлением проникнуть в сущность того, что составляет индивидуальность художественного текста. Работы этого периода также сохраняют актуальность для современного читателя. Критики идей, в развитии которых Мукаржовский принимал активное участие, неоднократно высказывали мысль о том, что семиотические методы применительно к искусству не способны охватить область индивидуального своеобразия текста, а именно в этом усматривалась неповторимость искусства. При этом упускалось из виду, что природа индивидуального в искусстве и жизни глубоко различна. Индивидуальное в жизни — это внесистемное, то, что выпадает из общих закономерностей. Индивидуальное в искусстве возникает на пересечении нескольких закономерностей, одновременно принадлежа нескольким структурам. Таким образом, то, что, с точки зрения одной структуры, предстает как неожиданное и непредсказуемое, с позиции другой раскрывается как закономерное и наиболее значимое. Поэтому путь к познанию индивидуального в искусстве ведет не через отказ от включения каждого отдельного факта в общие закономерные структуры (это путь не к познанию искусства, а к уничтожению его коммуникативной функции), а через умножение числа этих структур и осознание сложности, диалектической «игры» их взаимопересечений.

Стремясь понять произведение искусства как неповторимый индивидуальный факт, Мукаржовский видел в этом развитие идей предшествующего периода, а не отказ от них.

В основу подхода было положено представление о том, что индивидуальное и всеобще-закономерное не только не оторваны друг от друга, но, напротив, друг без друга невозможны и взаимно друг в друге нуждаются. Чем отчетливее ощущает читатель общие художественные модели, на фоне которых функционирует данный текст, тем живее его чувство индивидуальности и неповторимости, возникающее от восприятия произведения как сложного сочетания выполнений и нарушений норм внеположенных тексту художественных «языков».

Вместе с тем только возможность нарушения общих закономерностей оживляет у аудитории чувство системности, избавляет художественные «языки» от постоянно висящей над ними угрозы автоматизироваться в сознании потребителей, то есть сделаться незаметными, как бы «перестать существовать». В отличие от языка как лингвис-

тической системы, автоматизация для языка искусства — смерть. Поэтому нарушение, «ошибка» в естественном (например, русском) языке и в «языке романтизма» играют совершенно различную роль. Язык как лингвистическое понятие может существовать без отклонений от нормы (если естественные языки все же существуют в постоянном конфликте между употреблением и нормой, то искусственные языки, например, язык уличной сигнализации, или метаязыки наук не допускают не только ошибок, но и вариативности и синонимии), языки искусства вне таких отклонений невозможны.

Если усвоить противоречивую соотнесенность индивидуального и всеобщего в искусстве, то не будет казаться удивительным, что интерес к индивидуальному стимулировал у Мукаржовского появление ряда работ, посвященных наиболее общим художественным структурам.

Так рождается, с одной стороны, цикл работ, трактующих проблему отношения личности автора к тексту произведения, а с другой, — отношения отдельного текста к такой общей модели, как язык данного искусства.

В 1937 г. на X Международном конгрессе по эстетике и искусствоведению Мукаржовский делает доклад «Личность в искусстве», идеи которого были им в дальнейшем развиты в ряде статей.

Работы Мукаржовского по теории поэтического языка, написанные в конце 1930-х — начале 1940-х гг., знаменовали собой значительный шаг вперед. Сам Мукаржовский в статье «О поэтическом языке» (1940 г.) счел необходимым подчеркнуть это. Оценивая работы рассматриваемого этапа как «окончательное преодоление формализма», он писал: «Десять лет назад на первый план наиболее заметно выступала звуковая сторона поэтической речи; из вопросов, связанных со значением, в поле зрения были преимущественно лишь проблемы лексики и ее поэтического использования. Сейчас на первый план выдвинулись проблемы значения, даже при изучении самой звуковой стороны языка, а из них в свою очередь представляется наиболее настоятельной проблема взаимоотношения смысловой статики и динамики и в связи с ней вопросы смыслового построения»*.

Стремление взглянуть на всю систему поэтического языка как на сложную иерархию смысловых отношений составляет основу работы «О поэтическом языке». Прежде всего автор определяет само понятие «поэтический язык». Он отводит определения поэтического языка как ориентированного на «красоту» (широко известны случаи нарочитой антиэстетичности поэтического языка), эмоциональность (возможны внеэмоциональная поэтическая речь и эмоциональная речь вне поэзии), «образность» (ср. демонстративный отказ классицизма от образности в поэзии) и т. д. Единственной основой определения поэтического языка является его функция, «но функция — это

* Наст. изд., с. 130.

не свойство, а только способ использования свойств данного явления»*. Таким образом, поэтический язык — не пласт в национальном языке, а способ его употребления.

Смысл позиции Мукаржовского в анализируемой работе можно резюмировать следующим образом. В естественном языке план выражения и план содержания отчетливо разделены. Но, хотя отношение между ними исторически конвенциально и в этом смысле условно, для каждого отдельного индивида оно представляется наперед данным и не подлежащим изменению. Поэтому сфера языкового выражения автоматизируется и, являясь средством передачи значений, собственного значения не имеет.

Поэтический язык делает семантически насыщенной и ту область, которая вне поэзии выступает как чисто формальная — область языкового выражения. Поэтому раскрыть поэтическую функцию языка означает обнаружить механизмы, за счет которых ликвидируется автоматизм соотношения между содержанием и выражением, и в них вносится дополнительная свобода, делающая самый выбор того или иного их соотношения источником новой информации. Эта свобода тем ощутимее, что — и тут перед нами очередной парадокс искусства — соотношение выражения и содержания в искусстве на первый взгляд кажется значительно более непосредственным. Искусство как бы отменяет конвенциональность языковых знаков и заменяет их иконическим принципом, подразумевающим непосредственное «сходство» содержания и выражения. Но одновременно протекает и противоположный процесс: соотношение выражения и содержания каждый раз предстает как акт индивидуального и сознательного выбора и, следовательно, насыщается содержанием, делается средством передачи информации. Располагая исследование по уровням языковой структуры, Мукаржовский показывает, как на каждом из них языковой механизм представляет в распоряжение художника некоторое множество структурно или функционально равноценных элементов. Выбор одного из них — акт творчества. Высказанные здесь идеи позже, когда возникла теория информации, блестяще подтвердились и получили новую, более глубокую интерпретацию.

Особый интерес представляет тот раздел статьи, в котором Мукаржовский определяет понятие поэтической лексики. Выделяя в слове два коммуникационных аспекта: обозначение и номинацию, Мукаржовский анализирует сущность номинативного акта в искусстве. В обычном языковом употреблении номинация — обозначение данного явления или предмета данным словом — автоматизирована. Поэт вносит в это отношение свободу. Он находится в позиции мифологического демиурга, который идет по еще не имеющему названий миру и обозначает безымянные предметы. Сходство поддерживается здесь тем, что и в поэзии, и в мифологии наименование рассматрива-

* Наст. изд., с. 78.

ется как сотворение. Поэтическое называние есть первое называние, и именно так оно должно восприниматься читателем. Делая акт поэтического наименования сознательным и творческим, поэт значительно более глубоко проникает в сущность мира, чем тот, кто ограничивается раз навсегда установленной языковой системой называния. Но индивидуальная поэтическая номинация оказывается одновременно и картиной мира, видимого глазами поэта. Раскрытие в поэтической номинации пластов, принадлежащих различным историко-культурным моделям (национальной культуре, эпохе, социальной группе, течению в искусстве, индивидуальным данным автора), позволяет конкретно решить проблему диалектики закономерного и индивидуального в каждом художественном тексте.

Меру значимости Мукаржовский видит в степени сдвига значения в слове по отношению к общеязыковой норме: «Существует <...> возможность искусственно актуализировать номинационный акт и даже поднять то или иное наименование на уровень первоначального путем выбора для номинации данной вещи необычного для нее слова. Здесь есть несколько ступеней: прежде всего может быть выбрано слово, хотя и связанное с данной вещью, но реально редко с нею соединяемое, то есть отдаленный синоним обычного ее обозначения; более высокая ступень оживления номинационного акта имеет место в том случае, если для номинации взято слово, чаще всего связываемое с другой вещью, — это образное наименование; самая высокая ступень актуализации номинационного акта — выбор образного наименования из смысловой сферы, совершенно чуждой обычному наименованию: тут образ поднимается уже до уровня первоначального наименования»*.

Следует отметить, что исследование окказиональных рядов поэтических синонимов и омонимов на фоне семантической структуры естественного языка и в настоящее время представляет собой один из наиболее действенных инструментов анализа индивидуального поэтического видения мира.

Существенным аспектом модели поэтического языка, создаваемой Мукаржовским, является антонимия статического и динамического в поэтическом тексте. Обе эти тенденции одновременно присутствуют в художественном произведении, и только их взаимное напряжение создает его «неустойчивое равновесие».

Статика поэтической конструкции сконцентрирована в слове и проявляется в тенденции воспринимать надсловесные единства (фразу, строфу, главу, в конечном итоге — весь текст) как слово. Это та тенденция, которую имел в виду Потебня, определяя художественный текст как большое слово. Об этом же превращении слов в слово Пастернак писал:

---

* Наст. изд., с. 113.

Что ему почет и слава,
Место в мире и молва
В миг, когда дыханьем сплава
В слово сплочены слова[*].

Динамическая тенденция проявляется при соединении слов в ряды. Минимальной единицей, находящейся на грани статики и динамики, является пара слов. Мукаржовский отмечает сложные типы отражений значений одного слова в другом. Здесь мы имеем дело с тем принципом, который был на примере киноповествования тщательно изучен Ю. Тыняновым и С. Эйзенштейном и получил название «монтажного эффекта». Переходя от слова к предложению, мы переступаем границу между статикой и динамикой значения. Динамическое значение открывает в отдельном слове его зависимость от контекста. Если в статическом отношении целое складывается из частей, то в динамическом оно делится на части. В первом случае мы восходим от слова к предложению, во втором — от предложения к слову.

Последний параграф работы посвящен проблеме монолога и диалога. Следует отметить, что к началу 40-х гг. этот вопрос, несмотря на новаторские работы Л. П. Якубинского, М. М. Бахтина и Е. Д. Поливанова, был не только мало изучен, но и степень его важности осознана была далеко не полностью. Чуткость Мукаржовского к актуальным научным проблемам проявилась, в частности, и в том, что, говоря о различии между монологической и диалогической речью, он в качестве отправной точки избирает работы Волошинова, которые, как известно, на самом деле в значительной мере принадлежали перу М. М. Бахтина. Диалог Мукаржовский понимает так, как это принято и современной наукой[**], — как смену структурных точек зрения. В этом смысле утверждается, что текст может иметь характер монолога, даже будучи формально поделен между несколькими персонажами, или, напротив, являть собой диалог, несмотря на внешнюю приписанность одному лицу. «Диалогичность не возникала здесь лишь как результат драматургической переработки, последняя только выявила эту диалогичность <...>. В качества примера противоположного явления, то есть монологичности, скрытой в диалоге, можно привести некоторые места из пьес символистов, в особенности Метерлинка, где отдельные высказывания действующих лиц так тесно примыкают друг к другу, что, собственно образуют связный монологический контекст, поделенный между несколькими партнерами»[***].

---

[*] *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 384. [Курсив мой. — *Ю. Л.*]

[**] См.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1969.

[***] Наст. изд., с. 125.

* * *

Одной из особенностей творчества Мукаржовского как ученого является широта охвата материала, своеобразный искусствоведческий энциклопедизм: теоретические работы в области эстетики и гносеологии искусства сочетаются у него с конкретными исследованиями художественной литературы, живописи, театра и кинематографа. Широкий диапазон исследований в сочетании с лингво-семиотической методикой анализа делают искусствоведческие штудии Мукаржовского не только явлением, уникальным в европейской эстетической литературе, но и придают им глубоко современное звучание.

При изучении произведений искусства Мукаржовский сосредоточивает свое внимание на анализе художественного языка, отделяя его от тематического содержания произведений. При этом он отвергает как отрыв искусства от действительности, так и нежелание видеть специфику художественного отражения жизни. Искусство связано с действительностью сложными опосредованными связями, которые имеют и обратную направленность: испытывая воздействие действительности, искусство активно воздействует на нее.

Разработка теории знаковости в изобразительных искусствах одна из наиболее важных сторон концепции Мукаржовского.

Особый интерес представляют собой работы Мукаржовского по теории кино. Опираясь на труды Ю. Н. Тынянова, теоретиков чешского кино, концепцию монтажа Эйзенштейна и практику мирового кинематографа от Дзиги Вертова до Чарли Чаплина, Мукаржовский закладывает теоретические основы семиотики кино, которые и для настоящего времени имеют отнюдь не историческое значение.

Наиболее современна разработанная Мукаржовским теория кинематографического пространства и времени.

Рассматривая кинематограф как искусство, по многим линиям пересекающееся с театром, живописью и литературой, Мукаржовский исходит из положения, что участвовать во взаимодействии, разного рода креолизациях, оказывать или испытывать влияние может только система с оформившейся и определившейся имманентной структурой. Поэтому, прежде чем испытывать или оказывать влияние как искусство, кинематограф должен был стать кинематографом, то есть найти свой специфический художественный язык.

В числе отличительных особенностей языка кинематографии Мукаржовский выделяет специфику моделирования времени и пространства, как «одной из глав гносеологии кино». Автор прежде всего отгораживает понятие кинопространства от пространства театрального. Здесь теория повторяет путь, которым прошла история кино — самосознание специфики и выработка собственного художественного языка пришли в кинематограф через отталкивание от наиболее близкого из ранее сформировавшихся искусств — театра.

Театральное пространство отличается от кинематографического тем, что оно трехмерно. Разница здесь не только в несоответствии трех- и двухмерного пространства, но и в варьировании отношения к изображаемому объекту: в театре степень мерности объекта и изображения совпадают, в кино мы имеем дело с переводом одной системы измерений в другую, объемное трансформируется в плоское. В результате возникает любопытный парадокс. Кино воспринимается зрителем как зрелище, более непосредственно отражающее жизнь «в присущих ей формах». «Театральность» в применении к кино звучит как синоним «искусственности». Однако, как мы видим, кинопространство на самом деле более условно, представляя собой перевод трехмерного мира на двухмерное пространство экрана.

По характеру проективной трансформации кино значительно ближе к живописи. Мукаржовский указывает еще на одну линию совпадения живописи с кино: в театре содержащиеся в пространственном континиуме актер и неживые предметы сценического антуража (декорации, реквизит) резко разграничены по функциям. Если рассматривать театральный спектакль как текст, то именами в нем в соответствии со спецификой данного художественного языка могут быть только актеры. «Неживые» участники спектакля выступают лишь в качестве атрибутов имен. Иное дело в живописи и кино. Здесь природа раскадровки, возможность замены фигуры человека деталью его тела, соотношение величины человеческих фигур и границы художественного пространства приводят к тому, что именами художественного текста — самостоятельными носителями художественных значений — могут выступать в равной мере фигуры людей, части человеческих тел и любые детали «неживого» окружения. Кстати, здесь мы впервые сталкиваемся с тем, что сущность кинопространства оказывается коррелятивно соотнесенной с проблематикой кадра.

Указывая на общность приемов оживления пространственной иллюзии в кинематографе и живописи, Мукаржовский отмечает, что один из них заключается в диаметральном переосмыслении обычного понимания глубины иллюзорного пространства: вместо того, чтобы, как принято, вести взгляд зрителя в глубину картины, его ведут из глубины картины; этим средством щедро пользовалась, например, барочная живопись; в кино этой цели служит, в частности, направление жеста (человек, стоящий на переднем плане кадра, наводит на публику револьвер) или направление движения (поезд выходит как бы перпендикулярно плоскости экрана). Другой способ усиления пространственной иллюзии — взгляд снизу или сверху, например, взгляд с верхнего этажа глубоко вниз во двор; в таких случаях иллюзия усиливается актуализацией положения осей глаз: в действительности оно горизонтальное (у зрителя, смотрящего картину), картина же предполагает почти вертикальное. Оба эти приема кино разделяет

с живописью»*. При этом особенно интересно, что кинематограф при решении пространственных проблем совпадает не с реалистической живописью XIX столетия, а с художниками барокко, стремясь дать изображение, не умещающееся в границах, положенных ему по его собственным законам. Можно привести многочисленные примеры воздействия на кинопространство пространственных решений как раз наиболее удаленных от кинематографа эпох живописи.

Но совпадение пространственной структуры живописи и кино еще не раскрывает специфики этого последнего. Для установления ее необходимо остановиться на различиях.

Основу различий в пространственной структуре кино и живописи Мукаржовский видит в монтаже — способности кинематографа к перемене структурной точки зрения. *Изменение* структуры пространства, активизирующее признаки плана и ракурса, определяет то специфическое, что вносит в пространственный язык искусства кинематограф. Мукаржовский указывает также на то, что разъединение звука и изображения создает некоторый дополнительный пространственный континиум. Кинематографическое пространство не дано в отдельном кадре, но строится из совокупности кадров, как предложение из слов. «Специфически кинематографическое пространство, не являющееся ни действительным, ни иллюзорным, представляет собой пространство-значение»**. «Смысловой характер кинематографического пространства» Мукаржовский сближает с семиотичностью художественного пространства в литературе. Однако и здесь автору удается раскрыть существенные различия. Так вырисовывается — на скрещении различных сфер искусства — специфика кинематографа. Не менее ярко проявляется она и в сфере художественного времени.

В этом отношении кино, по мнению Мукаржовского, «находится посредине между временными возможностями драмы и эпики»***. Время в театре развертывается параллельно и в одинаковом темпе и на сцене, и в зрительном зале. «Отсюда то свойство драматического времени, которое Зих называет транзисторностью. Смысл этого термина в том, что в качестве ныне происходящего мы воспринимаем только тот отрезок действия, который развертывается перед нашими глазами, между тем как все то, что ему предшествовало, поглощено в данный момент прошлым. Настоящее же находится в постоянном движении к будущему»****. В романе время текста вообще не соотносится с реальным временем чтения. Это открывает широкие возможности для того, что Мукаржовский именует «резюмированием действия». Содержание любого временного отрезка может быть вмещено в одну фразу текста.

---

* ИПЭИТИ, с. 399—400.
** ИПЭИТИ, с. 402-403.
*** ИПЭИТИ, с. 411.
**** ИПЭИТИ, с. 412.

Киновремя обладает резко выраженной моделирующей спецификой. Приближаясь по ряду показателей к театральному, оно обладает резюмирующей способностью временного возврата. Правда, когда автор полагает, что одновременность действия доступна лишь немому кино с титрами (здесь он присоединяется к выводам Р. О. Якобсона), то есть зависит от вторжения в киноповествование слова, то читателю приходит на память параллельный монтаж, являющийся, безусловно, кинематографическим адекватом таких словесных выражений, как: «А в это время...» или «Пока это происходило...» В связи с этим положение Мукаржовского, согласно которому «с переходом от немого кино с титрами к немому кино без титров и затем к звуковому кино убывают возможности временных сдвигов»*, кажется навеянным конкретным опытом кинематографа тех лет. Сейчас кино успешно передает, не прибегая к титрам, такие сложные временные сдвиги, как переход к сослагательному наклонению повествования и аналогичным формам нереального времени. Яркий пример тому — новаторское в момент своего создания «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Ренэ. Зато раскрытие близости киновремени временной структуре лирики представляется глубоко плодотворным.

Мы уже отмечали, что Мукаржовский, начиная со второй половины 1930-х гг., проявлял устойчивый интерес к проблеме личности в искусстве. Это тем более существенно, что среди предрассудков, циркулирующих в мало осведомленной среде, существует и представление, согласно которому структурное изучение исключает интерес к личностному началу в искусстве. Поэтому не случайным в творческом наследии ученого выглядит «Опыт структурного анализа актерской индивидуальности» (Чаплин в «Огнях большого города») (1931). Этот сжатый очерк тем более примечателен, что объектом его оказывается такой своеобразный художник, как Чаплин, который, казалось бы, менее всего подходил для упражнений в структурном анализе. В Чаплине — враге монтажа и звука, упорно сохранявшем консервативные приемы техники, ставившем в центр тонкость актерского рисунка — многие в 1930-х гг. видели противника тех сил, которые искали самобытность киноязыка. Чаплин и Эйзенштейн воспринимались как антиподы, и, конечно, естественнее было бы считать, что ленты Эйзенштейна или Вертова — наиболее близкий объект для ученого-структуралиста.

Такой взгляд может быть продиктован лишь непониманием сущности научного метода Мукаржовского и очень поверхностным представлением о структурализме. Заметим в скобках, что противником линии Вертова — Эйзенштейна (при всех разногласиях в этом они были едины) на замену актера монтажом, то есть режиссером, был и Б. М. Эйхенбаум, как об этом свидетельствуют его интересные работы о роли актера в кино.

---

* ИПЭИТИ, с. 416.

Стремясь раскрыть природу актерской индивидуальности, Мукаржовский (здесь он опирается на работу П. Г. Богатырева) исходит из представления о том, что личность художника — звено в коммуникационной цепи: передающий — текст — принимающий. Индивидуальность героя Чаплина образуется на скрещении двух жестовых языков: один — «жесты-знаки» — связан с обликом Чарли — светского человека (внешне символизируется черным котелком, тросточкой, галстуком-бабочкой), другой — «жесты-экспрессии» — отнесен к Чарли-бродяге, бедняку и неудачнику (внешне закреплен незабываемыми ботинками и рваной одеждой). Совмещение этих двух типов поведения, двух жестовых языков порождает неповторимое индивидуальное своеобразие актерской личности. Двойственность, «билингвизм» образа раскрывается тем, что герою даны два спутника: слепая девушка и пьяница-миллионер, каждый из которых в силу специфики неполноты своей личности (слепота, опьянение) «снимает» лишь один из языковых пластов его личности. Девушка имеет дело со светским львом, миллионер — с простодушным и эмоционально-непосредственным другом. Неузнавание героя протрезвевшим миллионером и прозревшей девушкой заставляет зрителя «узнать» нерасторжимую двойственность личности Чарли.

* * *

Публикуемые труды Мукаржовского написаны более полувека назад. О них можно с полным основанием сказать, что они выдержали испытание временем. Более того, бурное развитие семиотических исследований в 60—80-х гг. подтвердило плодотворность заключенных в них идей. В настоящее время особенно остро ощущается потребность обдумать дальнейшие пути развития. Далеко не все надежды оправдались, но и многие торопливые разочарования также вызывают сомнение. Надо глубоко и хладнокровно осмыслить пройденные пути. Гегель некогда сказал: «Движение вперед есть возвращение к первооснове». В науке об искусстве сочинения Мукаржовского — часть той первоосновы, возвращение к которой сейчас звучит по-новому актуально*.

Ю. М. Лотман

---

* В работе над настоящим очерком мы широко пользовались любезными консультациями О. М. Малевича, выразить которому живейшую благодарность считаем приятной обязанностью.

ПОЭТИКА

Поэтика — это эстетика и теория поэтического искусства. Ввиду широты и многогранности своего материала поэтика имеет множество точек соприкосновения с различнейшими смежными науками, например, с историей литературы (проблема самостоятельного развития и его отношения к внешним воздействиям), с историей других видов искусства (вопрос о взаимных влияниях, проблема последовательного сближения поэзии в процессе ее развития каждый раз с иным видом искусства, перенесение темы из поэтического искусства в другие виды искусства и наоборот, проблема иллюстраций), с философией (гносеологический анализ знака, проблема времени и пространства, проблема ценности, вопрос о философском воззрении как элементе поэтической структуры), с психологией (проблемы личности, восприятия, творчества), с социологией (вопрос о взаимосвязи между расслоением и развитием общества и дифференциацией и развитием искусства, проблема отношений между производителем и потребителем, вопрос о функциях искусства), с этнографией (проблематика народной поэзии как специфической формы искусства), а более всего с языкознанием (все проблемы, касающиеся поэтического использования отдельных элементов и общего характера данной языковой системы, включая и вопросы метрики, стилистики и семантики). В процессе своего развития поэтика, испытывая различные тяготения, порою сближается, а часто и сливается с какой-либо из смежных наук, но даже в тех случаях, когда она, казалось бы, находится на чужой территории, конечной целью всех вопросов, пусть даже сходных с проблематикой истории литературы, социологии и т. д., для нее всегда является освещение поэтической структуры. Отсюда тесная связь поэтики с лингвистикой, наукой, которая изучает законы главнейшего материала поэзии — языка. Основное внимание поэтики всегда обращено на взаимоотношения между отдельными элементами произведения и на их непрерывные сдвиги в процессе развития. Динамичность поэтической структуры затрагивает и каждое отдельное произведение, поскольку художественное построение зависит не только от текста, но и от поэтической традиции, на фоне которой худо-

жественное произведение воспринимается. Поэтому и без изменения текста поэтическое произведение в процессе своего существования меняется, отсюда интерес современной поэтики к истории.

Основные категории задач и проблем современной поэтики сводятся к следующему.

1. Анализ данной поэтической структуры, отдельных ее элементов, языковых и тематических, и их взаимоотношений, превращающих поэтическое произведение в неделимое, хотя внутренне разнородное и даже проникнутое противоречиями единство, отдельные элементы которого характеризуются своим местом в этом целом. В отличие от гербартовской эстетики[1] современная поэтика не признает существования таких взаимоотношений между элементами, которые представляли бы собой постоянную и ни от чего не зависящую ценность.

2. Изучение имманентного развития поэтической структуры и его закономерностей, установления того, какими способами внешние и с точки зрения развивающейся структуры случайные влияния выполняют роль носителей импульсов движения, не нарушая при этом самостоятельности данного процесса развития. К проблематике внешних влияний относятся, разумеется, и проблема личности поэта как фактора развития, и вопрос о взаимоотношениях между поэтом и обществом.

3. Изучение внутренней дифференциации поэтического искусства на виды и области; причем жанр понимается как исторически изменчивый комплекс формообразующих средств и рассматривается отнюдь не сам по себе, а в связи со всеми остальными жанрами, ибо весь диапазон жанровой дифференциации также развивается и качественно (возникновение и отмирание отдельных жанров, их взаимное слияние и переплетение), и количественно (большее или меньшее многообразие и большая или меньшая последовательность разграничения жанров в разные периоды). Говоря об областях поэтического искусства, мы имеем в виду различия, часто социально обусловленные, между авангардным, официальным, народным (городским и деревенским) и т. д. поэтическим искусством.

4. Изучение общих вопросов поэтического языка под углом зрения более широкой лингвистической проблематики: поэтический язык, не связанный практической целесообразностью, обнажает часто более наглядно, чем иные функциональные языковые образования, внутреннюю структуру языкового знака; кроме того, поэтический язык не ограничен, как другие языковые образования, определенным набором языковых средств, а распоряжается запасом средств всех остальных функциональных языков.

5. Изучение смысловой стороны поэтического искусства, к которой в равной мере относится выбор слов, создание и функционирование поэтических образов, наконец сам выбор темы и ее использование как сюжета. Все это можно объединить под обозначением «поэтическое наименование и его структура».

6. Изучение основных гносеологических проблем поэзии, таких как проблемы времени и пространства, субъекта, функций поэтического искусства, его эстетических и внеэстетических ценностей и норм и т. д.

Таким образом, сосредоточение внимания на художественном построении означает, как явствует из всего сказанного, не сужение проблематики и не ограничение ее вопросами формы, а установление единого угла зрения, находящего применение в решении различнейших проблем поэтического искусства. *Поэтика*, которая некогда возникла как нормативная наука о поэтической технике, несмотря на все метаморфозы, которые она претерпела в процессе развития, сохранила от своего первоначального назначения интерес к тому, как «сделано» поэтическое произведение, рассчитанное на эстетическое воздействие. Сейчас эта направленность заметно сильнее, чем когда-либо.

С начала XX века она проявляется в разных странах и в разных подобиях. Как правило, она сопровождается полным или хотя бы частичным отходом от предшествующей психологической поэтики, которая, впрочем, и в этот последний период своего существования дает ценные плоды (Эльстер[2], Рёттекен[3], Мюллер-Фрейенфельс[4]). В Германии решительное влияние на обновление поэтики оказала наука об изобразительных искусствах (Вёльфлин[5], Воррингер[6]), достижения которой были применены к анализу поэтического произведения О. Вальцелем[7] и его школой; следующее влияние исходило от феноменологического философского направления (Гуссерль[8] и его школа), которое сделало возможным появление работ о гносеологических проблемах поэтического построения (Э. Гирт[9], Й. Пфейфер[10]); третьим центром возрождения была лингвистическая школа Фосслера[11], подчеркивающая, часто даже чрезмерно, роль эстетического фактора в языковых процессах в целом (работы о поэтическом языке создали главным образом Л. Шпитцер[12], Э. Лерх[13], Э. Лорк[14]).

Вклад Франции, помимо некоторых авторов-теоретиков, в частности, Лансона[15], Граммона[16], Бремона[17], Жуса[18] и т. д., заключается главным образом в высказываниях поэтов (например, Малларме[19], Гурмона[20], Кокто[21], Бретона[22] и т. д.).

Однако более выразительное обновление пережила *поэтика* в России. Традиционный интерес русской науки к вопросам поэтического построения (Потебня, Веселовский[23]), блестящее состояние современной русской лингвистики[24], философская традиция русского гегельянства, соединенная с отзвуками гербартовского формализма и, наконец, тесная связь молодого поколения литературных теоретиков с современным поэтическим авангардом[25] — все это способствовало возникновению движения, получившего название «русский формализм», виднейшими представителями которого были Шкловский, Томашевский, Тынянов, Виноградов, Жирмунский, Эйхенбаум, Якобсон и др.[26]. Эта группа более последовательно, чем какая-либо иная в

Европе, разработала методологические предпосылки и технические инструкции для имманентного анализа поэтического построения; в отличие прежде всего от немецкой науки, избавила поэтику от эклектического смешения точек зрения и тем самым сделала возможным ее дальнейшее плодотворное развитие; влияние этой группы начинает сказываться и в польской поэтике (Кридль[27]).

Говоря о чехословацкой поэтике, нужно прежде всего вспомнить живую традицию гербартовского формализма; ее продолжателем после Й. Дурдика[28] и О. Гостинского[29] был в особенности О. Зих[30], исследования которого по поэтике знаменуют новый этап на пути к динамическому пониманию поэтической структуры. Значительное влияние оказывают уже с девяностых годов книги и эссе Ф. К. Шальды[31], чей новаторский интерес к вопросам формы связан с принадлежностью этого критика и поэта к символистскому поколению. Символизм, перенесший центр тяжести поэтического произведения с темы на языковые смысловые элементы, оживил интерес поэтов к теории и теоретиков к художественной стороне поэтического искусства. Следует также упомянуть историков литературы А. Новака[32] и О. Фишера[33], которые — в отличие от предшествующей истории литературы — с самого начала своей научной деятельности проявляют плодотворный интерес к художественной стороне поэзии.

Все эти импульсы, параллельно с интенсивным вмешательством русского влияния, оказались сосредоточенными в одном фокусе в работах Пражского лингвистического кружка[34], посвященным проблемам поэтики. Главная задача этого содружества заключается, разумеется, в языковедческих исследованиях: здесь была разработана целостная система функционального и структурного понимания языка как сложного динамического комплекса норм, которые хотя и служат конкретным целям жизненной практики, но объединены самостоятельной внутренней закономерностью[35]. «Самоцельный» поэтический язык предстал перед нами при этом как своеобразная языковая функция, отличающаяся от всех практических функций, но использующая их средства в целях достижения эстетического воздействия. Отсюда интерес исследователей Пражского лингвистического кружка к поэтике: они уделяют внимание всем элементам и факторам поэтического построения, включая ритм, а также проблеме имманентного развития поэтической структуры; в последний же период их преимущественно интересуют сложные вопросы поэтической семантики. Здесь возник первый опыт истории чешского стиха и первая имманентная история чешского литературного языка, что представляет собой необходимую предпосылку для изучения развития чешской поэтической структуры.

ЭСТЕТИКА ЯЗЫКА

Размышления об эстетике языка, как правило, имеют нормативный характер: ставится вопрос о предпосылках красоты в индивидуальном языковом высказывании или о направлении общей борьбы за языковую культуру. Внимание к эстетическому в языковых исследованиях, безусловно, не ограничивается лишь рассуждениями об эстетическом в языке, а проявляется и в стилистических работах; стилистика же — в отличие от языковой эстетики — в последнее время перестала видеть свою цель в создании нормативных установок и обратилась к стилистическому анализу, констатирующему реальное положение вещей; при этом она часто впадала в другую крайность, отказываясь от нормы не только как от постулата, но и как от объекта познания. Таковы в особенности работы исследователей, принадлежащих к кругу «Idealistische Philologie»*[1], в которых главное внимание сосредоточено на установлении индивидуальных черт стиля отдельных авторов. Обе точки зрения: и та, которая понимает стиль как надличностную норму, и та, которая видит в нем только проявление индивидуальности, — сужают проблематику эстетического в языке. Поэтому наше исследование ставит своей задачей обозреть эстетическое в языке во всей его широте и во всех его проявлениях без каких-либо ограничений.

Но прежде чем обратиться исключительно к эстетическому в языке, нужно сделать несколько предварительных замечаний об эстетическом вообще, прежде всего о трех его аспектах — функции, норме и ценности. Эстетическая *функция* делает из вещи, которая является ее носительницей, эстетический факт без каких-либо дальнейших его определений; вот почему она часто словно бы пробегает по вещам как мимолетное свечение, вот почему она выступает как случайность, возникающая из единичного мгновенного контакта между субъектом и данной вещью. Эстетическая *норма* — это, напротив, сила, регулирующая эстетическое отношение человека к вещам; поэтому норма отделяет эстетическое от индивидуального предмета и

---

* «Идеалистическая филология» (нем.).

от индивидуального субъекта, превращая эстетическое в момент общих взаимоотношений между человеком и миром вещей. Между ничем не связанной эстетической функцией и эстетической нормой существует прямая противоположность, имеющая характер диалектической антиномии родственных и все же противостоящих друг другу сил. Чтобы выразить эту противоположность и терминологически, мы впредь будем называть полюс, представленный чистой, ничем не связанной эстетической функцией, *эстетически ненормированным*, а противоположный полюс — эстетическую норму — *эстетически нормированным*. Нормированное и ненормированное эстетическое проявляется во всем объеме языка, а отнюдь не только в поэтическом искусстве, где эстетическая направленность преобладает над иными функциями языкового высказывания. Поскольку взаимная противоположность связывает оба эти полюса эстетического в неразрывное единство, следует уже заранее предполагать, что всякий раз, когда проявляет себя один из них, потенциально присутствует и второй. Даже там, где эстетическое выступает как нечто единичное и случайное, скрыто присутствует тенденция к генерализации и закреплению этого единичного явления, то есть нормообразующая тенденция, и наоборот, всюду, где эстетическое проявляется как обобщенное правило, действует также, хотя и скрыто, тенденция к единичности. Все это будет подробно показано позднее.

Нам остается рассмотреть еще эстетическую *ценность*. Она предстает как диалектический синтез обоих полюсов эстетического. С ненормированным эстетическим ее объединяет тенденция к единичности, с эстетически нормированным — требование надындивидуальности и стабильности. Сфера ее — искусство, в нашем случае — поэтическое искусство: каждое поэтическое произведение (точно так же как любое другое художественное произведение) претендует и на единичное значение, то есть на значение, связанное с определенным индивидуальным субъектом и в с определенным местом во времени и пространстве, и на всеобщее значение, не зависящее от изменения этих факторов. Этот парадокс особенно остро почувствовала поэтика символизма. Так, например, Малларме «хочет создать абсолютное произведение.., но одновременно ощущает, что как раз то, чему он хочет придать абсолютный характер, внушается воздействием случайности, обстоятельствами» (A. Thibaudet, «La poésie de Stéphane Mallarmé», Paris, 1926, p. 421)[2]. Неустанно возобновляющийся спор ненормированного эстетического с нормированным в каждом поэтическом произведении вновь достигает шаткого равновесия; и это ощущение мгновенного равновесия между единичностью и всеобщностью, между случайностью и законом, которое в ближайшую минуту и у самого поэта и у читателя сменится стремлением к новому равновесию, является психическим эквивалентом эстетической ценности.

Обратимся еще ненадолго к отношению между эстетическим и областью внеэстетических функций, норм и ценностей. Разумеется, отделение эстетического от внеэстетической области, на первый взгляд, кажется неравномерным, поскольку в результате его одна функция противопоставляется всем остальным. Но основанием здесь служит то, что эстетическое, в отличие от всех остальных способов использования вещей человеком, делает целью самое вещь. Внеэстетическая область — это собственная область человеческого труда и творчества, использующих вещи в качестве своих инструментов. Эстетическая позиция, напротив, имеет негативный характер в том смысле, что, отрицая внешнюю цель, она делает целью инструмент. Разумеется, отрицательный характер эстетического проявляется лишь в его отношении к практической позиции. В отношении к *человеку* это отрицание превращается в положительное начало, заключающееся в том, что эстетическое всякий раз вновь возвращает человеку сознание многогранности и разнообразия реальности, делая каждую вещь, которой категория эстетического овладевает, центром самоцельного внимания, между тем как практические виды деятельности обращают внимание человека только на те вещи и на те их свойства, которые пригодны для данной цели. Но основополагающий негативный характер эстетической позиции ведет к тому, что эстетическое потенциально сопровождает всякую практическую деятельность, будучи готово пробудиться при первом удобном случае. М. Дессуар («Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Stuttgart, 1906, S. 112)[3] говорит об этом: «Устремление к красоте вовсе не должно проявляться лишь в специфической форме искусства. Напротив, эстетическая потребность настолько сильна, что касается почти всех отправлений человека».

Поэтому и в теории нельзя строго различать эстетическую позицию от внеэстетической, отводя каждой из них особую область. Эстетическая функция, норма и ценность постоянно смешиваются с внеэстетическими функциями, нормами и ценностями: там, где эстетическое проявляется в виде функции и нормы, то есть в области практических видов деятельности, оно, правда, бывает чаще всего лишь сопутствующим фактором практической позиции, но никогда не отсутствует полностью; там же, где эстетическое проявляется в виде эстетической ценности, то есть в искусстве, оно хотя и господствует над практической позицией, но никогда не подавляет ее целиком. Точно так же и эстетическое в языке следует искать во всех видах языковых высказываний, а не только там, где оно преобладает, то есть не только в поэтическом искусстве, и опять же даже в поэтическом искусстве от внимания наблюдателя не должны ускользать различные оттенки коммуникативной функции и ее значение для поэтического построения. Разумеется, нельзя упускать из виду и смешение ненормированного и нормированного эстетического с иными типами языковых функций и норм, взаимопроникновение эстетичес-

кой позиции и коммуникативной; это взаимопроникновение порой бывает до такой степени глубоким, что даже терминологически нельзя отделить эстетическую позицию от внеэстетической (в языке — коммуникативной). Так, например, когда в похвальных словах родному языку и выступлениях в его защиту говорится о присущих ему достоинствах, эстетическое совершенство упоминается лишь в числе многих из них, но все остальные его достоинства сразу приобретают эстетическую окраску, до такой степени от них неотъемлемую, что ее нельзя терминологически «вынести за скобки».

Вместо многих возможных примеров ограничимся одним — несколькими фразами из известной «Похвалы речи чешской» («Marsyas») К. Чапека[4]: «Речь — душа и культура нации. Ее звучность и мелодичность свидетельствуют о поэтических радостях племени; ее строение и чистота отражают таинственные законы мышления; ее точность и логичность говорят о мере интеллектуальной одаренности нации. Там, где скрежещет и скрипит речь, что-то скрежещет и дребезжит в глубинах народного бытия; всякая пошлость и бессодержательность в речи, любая громкая фраза и любой избитый оборот — симптомы какой-то порчи в коллективной жизни». Единственные чисто эстетические критерии, приведенные здесь, — это «звучность и мелодичность» (в негативной формулировке: речь, которая «скрежещет и скрипит»); все остальные критерии, положительные (чистота, точность, логичность) или негативные (пошлость, бессодержательность, громкая фраза, избитый оборот), носят внеэстетический характер, хотя явно *тоже* используются в качестве факторов эстетической оценки. Точно так же, если мы говорим о мощи, благородстве речи и т. д., едва ли можно различить доли участия эстетического и внеэстетического в этих и подобных им эпитетах.

Впрочем, и на основе истории языковой культуры известно, как нелегко отличить эстетические требования от внеэстетических; по сути своей эстетический постулат иногда маскируется внеэстетическим обоснованием и наоборот. Так, например, один из чешских пуристов «различает» выражения «хорошие и сочные» от «пустых и книжных», хваля первые и отвергая вторые; этим он непроизвольно вносит в свою классификацию оттенок эстетической оценки различных областей лексики. При объективной классификации можно было бы лишь констатировать, что некоторые слова характерны для словарного запаса письменной речи (предназначены для письменной формы высказывания), а другие — для словарного запаса устной речи (предназначены для устной формы высказывания). Один тип слов — это те, которые пурист называет «книжными», другой — те, которые он именует «сочными» (см. нашу статью «Литературный язык и поэтический язык» в сб. «Spisovná čeština a jazyková kultura», 1932[5]). Следовательно, в приведенном примере эстетическая оценка маскируется внеэстетической. Бывают и противоположные примеры, когда в пу-

ризме эстетические критерии преобладают над внеэстетическими и заслоняют их. Французский поэт Р. де Гурмон в 1899 году издал пуристскую книгу «Estétique de la langue française», в предисловии к которой говорится: «Эстетика французского языка — это изучение условий, в которых должен развиваться французский язык, чтобы сохранить свою красоту, то есть свою первозданную чистоту. Установив уже много лет назад, что нашему языку наносит вред неразумное употребление экзотических или греческих слов, варварских слов какого бы то ни было происхождения, я сделал вывод из своих впечатлений и сказал себе, что эти чужаки столь же безобразны, как ложный оттенок на картине или фальшивая нота в музыкальной фразе». Эстетика языка здесь сужена до стремления к его чистоте или, лучше сказать, маскирует это стремление. В качестве довода против употребления варваризмов, особенно грецизмов, нельзя было выставить критерии языковой политики, поскольку главным образом речь шла о заимствованиях из мертвого языка. Не приходилось говорить и об опасности порчи родного языка, издавна служившего языком дипломатии и являвшегося одним из ведущих мировых языков. При данных обстоятельствах на первый план выдвинулось эстетическое обоснование.

Со смешением категории эстетического с критериями внеэстетическими мы будем постоянно сталкиваться и в последующих рассуждениях. Нужно еще отметить, что и в границах одного и того же языкового высказывания без затруднений совершается переход от эстетически индифферентной речи к речи эстетически окрашенной, а порой и насквозь пронизанной эстетической функцией, или переход в обратном направлении. «Иногда (сочиняя письмо) он так увлекался, что переставал быть проповедником и превращался в поэта», — свидетельствует о своем отце Йоз. Голечек в «Наших»[6] (kniha I, Praha, 1906, s. 119). Благодаря этому эстетическое становится в языке важным фактором, значительно более важным, чем это представляется взгляду, устремленному лишь на связные и «чистые» его проявления.

Сливаясь с иными языковыми функциями и нормами, эстетическое обретает также большое многообразие. Но и само по себе оно гораздо более многообразно, чем это допускает общераспространенное мнение, отождествляющее эстетическое с красотой языкового высказывания. Красота, безусловно, принадлежит к области эстетического, но противоположное утверждение, что эстетическое исчерпывается красотой и ее психическим эквивалентом — наслаждением, уже не будет соответствовать истине. Прежде всего существует противоположность прекрасного — безобразное, которое по праву входит в область эстетического именно как отрицание красоты, отличаясь тем самым от эстетической индифферентности. Кроме того, и прекрасное, и безобразное относятся *лишь* к области нормированного эстетическо-

го, и различие между ними не применимо к ненормированному эстетическому, где наслаждение и недовольство образуют неразъединимую смесь. Если мы хотим изучать языковое эстетическое во всей его широте и многообразии, не следует игнорировать и эту его внутреннюю разноликость.

Теперь, после этих предварительных замечаний, приступим к рассмотрению эстетического в языке, в первую очередь эстетического *ненормированного*, не связанного никакой обязательной регулярностью. Свободная эстетическая функция роковым образом сопряжена с актуальным использованием языка для одноразового и в этом смысле единичного языкового выражения, то есть с так называемым *высказыванием*. Эстетическая окраска в высказывании часто возникает случайно, без какого-либо предварительного намерения говорящего; так, она зарождается при необычных сочетаниях сходных по звучанию слов, иногда при случайном столкновении двух смысловых единиц (слов, предложений), между которыми заискрится непредвиденная смысловая связь, и т. п. Разумеется, все это может быть и часто бывает следствием подсознательного, а порой и совершенно сознательного намерения. Но в таких случаях эстетическое всегда проявляется в том, что внимание слушателя, ранее обращенное к сообщению, средством передачи которого служит язык, привлекается к самому языковому знаку, к его свойствам и составу, короче говоря, к его внутреннему построению. Подобное перемещение внимания, вызываемое актуальным языковым высказыванием, отнюдь не всегда и не обязательно должно ощущаться как нечто положительное; чувственная окраска может колебаться между наслаждением и недовольством, а иногда может быть и вовсе отрицательной. Неудовольствие может возбудить, например, появление эстетического в чисто интеллектуальном стиле (эвфония в математическом трактате); более того, колебание между положительной и отрицательной чувственной окраской характерно для ненормированного эстетического, ибо как раз только норма позволяет резко разделить два эти вида чувственной окраски (прекрасное — безобразное).

Непредвиденность появления ненормированного эстетического придает ему подчеркнуто индивидуальный характер: оно в большей степени, чем нормированное эстетическое, бывает связано с конкретным контекстом, в котором оно проявилось, с конкретной ситуацией, из которой оно возникло, с личностью адресанта и в исключительных случаях даже с личностью адресата, способного заметить проблеск эстетического. Склонность к единичности сближает эстетическое в языке с языковым выражением чувства, ибо и чувство подчеркивает единичность вещи, на которую оно направлено. Разумеется, близость не означает тождественности. Ниже мы увидим, что нормированное эстетическое, хотя и противоположное ненормированному эстетическому, но в сущности тождественное с ним, наоборот, склоняется к интеллектуальной языковой функции, удаляясь от эмоциональной

функции. Следовательно, при сближении ненормированного эстетического с выражением чувства речь идет всего лишь о колебании эстетического в целом между областью чувства и областью интеллекта без утраты собственной самобытности.

Приведем теперь примеры ненормированного эстетического, конечно, заранее предупреждая, что здесь нет возможности дать полный их перечень, а тем более анализ. Нужно также вновь подчеркнуть, что в коммуникативной речи ненормированное эстетическое делит власть с тенденцией внеэстетической, если даже не является всего лишь ее спутником. Так, например, соотнесенность эстетической самоцельности с практической целесообразностью явственно сказывается в игре с языком, которую особенно любят дети, но которая встречается и в речи взрослых; игра эта преимущественно основана на совпадениях звуков, и главная ее цель у детей явно практическая: тренировка органов речи, в более позднем возрасте — овладение смысловыми ассоциациями слов, сходных по звучанию; но, помимо этого, здесь проявляются и эстетические намерения, и связанное с ними удовольствие помогает практической цели. Наряду с подбором готовых слов тут происходит и соединение звуков в искусственные слова, то есть создание на языковой основе неологизмов, при котором эстетические намерения уже совершенно отчетливо преобладают над практическими. Другой пример ненормированного эстетического в языке дает нам ономатопея, в особенности если речь идет о редких или даже заново создаваемых ономатопеических словах; эстетическая позиция возникает благодаря тому, что языковой знак, служащий акустическому подражанию внешней действительности, привлекает внимание к своей звуковой стороне, которая в коммуникативных высказываниях в иных случаях оттесняется на задний план смысловой стороной. Доказательством того, что в ономатопеичности содержится эстетический элемент, служит родственность между нею и некоторыми оттенками поэтической эвфонии, равно как и прямое использование ономатопеи в поэтическом искусстве (например, у Эрбена[7]).

Весьма наглядный пример ненормированного эстетического в языке — встречающиеся и в коммуникативной речи сравнения и образные наименования в тех случаях, когда они непривычны и своеобразны. Конкретизирующий характер («наглядность») или эмоциональный напор могут также усилить эстетическую окраску образных наименований и сравнений, хотя главное их назначение неэстетическое. Многие из таких образов или сравнений сохраняют свое эстетическое воздействие, даже если становятся общераспространенными (применительно к сравнениям см., напр., богатый материал в книге Бартоша[8] (Dialektologie moravská I, Brno, 1886, s. 336 n.): «глядит как ворона на кость», «тащится как борона» и т. п.). Полностью лишившись эстетического воздействия, образные наименования становятся прямыми; но и тут эстетическое воздействие оживает для того, кто осознает их образное происхождение; см. об этом у И. Я. Гануша[9] (Naštinu slo-

hovědy, Praha, 1864, s. 78 n.): «Образные слова и слог, основанный на них, по сей день коренятся в нашей речи глубже, чем это кажется на первый взгляд. Так, до сих пор наши дети играют в «slepou *babu*» (жмурки), нежно называют «sluníčko» или «boží kravičku» (божья коровка) маленькую букашку, дорогое солнышко, напр., и для нас поныне *восходит* и *заходит*, и мы знаем *hluché* (пустые) орехи и *hlucha* (пустые) зерна, молодое око красноречивей уст, мы *сладко* просим о том или другом, *горько* при этом жалуясь...».

Типичный вид образных наименований, распространенных в речи, казалось бы, максимально отдаленной от поэтической, и все же эстетически направленных и оказывающих соответствующее воздействие, — это ругательства, которые одновременно имеют сильную эмоциональную окраску. Блестящий диагноз эстетического воздействия ругательств поставил Вл. Ванчура, писавший о них в «Jarním almanachu Kmene» (Praha, 1932, s. 107 n.): «Ругательство — вид тропа, своеобразная метонимия, апострофа, сокращенное сравнение, замена невыразительного понятия более выразительным или афористичное суждение. Если мы примем во внимание, что зачастую ругательство рождается "под горячую руку", то еще более явственно ощутим его близость к поэтическому искусству. Разумеется, ругательство отнюдь не всегда несет на себе печать гнева; нередко люди ругаются как раз от любви». Наряду с эстетическим воздействием здесь, как нечто параллельное ему, отмечена и эмоциональная интенсивность ругательства, которая, несомненно, включает его в коммуникативную сферу. Интересен и конец статьи Ванчуры, где подчеркивается полифункциональность ругательств и свойственная им тенденция к единичности и непредвиденности: «Наконец нужно упомянуть о назначении ругательств. Нет сомнений в том, что большинство из них должно служить упреком ближнему и помогать отбрить его. О других намерениях и предпосылках, из которых исходят ругатели, я уже упоминал. Но о каком бы результате ни шла речь, лучше всего ругательство воздействует в минуту зарождения. Сознавая это, люди с творческой натурой избегают избитых ругательств, нарушают традиционный порядок слов или активизируют выражение какой-то иной необычной особенностью. Короче говоря, ругаясь как положено ругаться, они подобно всем поэтам прежде всего производят насилие над языком»[10].

Эстетическую функцию может, разумеется, приобрести не только образное наименование: поскольку вообще в речи потенциально всегда присутствует эстетическое, в любой момент и при любом номинационном акте может пробудиться эстетическая функция. И в самой поэзии, признаком которой иногда провозглашается образность наименований, в качестве носителей эстетического выступают все наименования, а не только образные: «Существует поэзия без тропов, которая вся есть троп» (Goethe, «Sprüche in Prosa», III, Sämmtl. Werke, Stuttgart, 1875, T. I, S. 14; ср. также нашу работу «Генезис смысла в

поэзии Махи» в сб. «Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938, s. 14). Неожиданность, новизна, которых требует ненормированное эстетическое, могут быть достигнуты и в коммуникативном языке выбором слова либо вообще необычного (напр., архаизма, неологизма), либо по крайней мере необычного в этом значении (напр., более отдаленного синонима). Любое наименование, в том числе и непоэтическое, приобретает более или менее сильный оттенок эстетического воздействия, если в соответствии с сонетом Верлена («Jadis et naguère», «Art poétique») оно «избрано с известной ошибкой»[11].

Ненормированное эстетическое поддерживается также проникновением варваризмов, диалектизмов и т. д. и взаимным смешением отдельных функциональных языков, напр., литературного языка с народным, книжного с разговорным и т. п.*. Непредвиденность и новизна возникают здесь в результате несоответствия чужеродного элемента окружающему контексту (диалектное слово в литературном контексте и т. п.). Разумеется, главной причиной такого заимствования и смешения порой бывают доводы социального порядка, напр., стремление возвести языковое выражение, а тем самым и говорящего в более высокий общественный ранг; но и здесь явственно сказывается участие эстетического фактора, в особенности там, где при заимствовании чуждого языкового элемента подчеркивается его экзотичность, обусловленная взаимной географической и социальной отдаленностью того языка либо того функционального образования, из которого производится заимствование, от того, в который включается данный элемент. Такую же непредвиденность вместе с вытекающим из нее эстетическим воздействием, какую вызывает в контексте чужеродное выражение, могут обретать и цитаты, сентенции и пословицы, фигурирующие в высказывании. Мы имеем здесь в виду не их собственное содержание и форму, а лишь способ их использования в контексте как чужеродных смысловых единиц, затем их выбор применительно к данному контексту и к определенному месту в нем, одним словом, их неожиданное смысловое отношение к тому целому, в которое они проникают как чужеродный элемент. И здесь, конечно, нужно оговорить, что использование цитаты, сентенции, пословицы

---

* Однако отношение ненормированного эстетического к функциональному расслоению языка не ограничивается лишь отрицательной реакцией ненормированного эстетического на строгое взаимное разграничение отдельных функциональных образований, а проявляется активно и со стороны самих функциональных языков, каждый из которых по-особому относится к ненормированному эстетическому. Так, напр., интеллектуальный функциональный язык, как уже было отмечено, более негативно ведет себя по отношению к нему, чем эмоциональный функциональный язык. Сильную склонность к ненормированному эстетическому проявляют некоторые «специальные» языки, такие как арго и разные виды сленга; с этим частично связана и потребность в постоянном и быстром обновлении, сказывающаяся в подобных языковых образованиях, ибо данная потребность характерна и для ненормированного эстетического.

может также иметь и, как правило, имеет иные, неэстетические причины; однако не должна игнорироваться и его эстетическая сторона.

Поскольку ненормированное эстетическое производит эффект своей неожиданностью, оно воздействует на слушателя (или читателя) непосредственно и интенсивно: тем самым языковое выражение сразу ставится в центр внимания. Это свойство ненормированного эстетического использует в своих целях реклама: эвфоническое звукосочетание (*dokonalá dá*mská polobotka — безукоризненный дамский полуботинок), броская синтаксическая схема (když olej, tedy Mogul — если уж масло, так «Могул») и т. п. должны резким и неожиданным воздействием на читателя привлечь его внимание сначала к себе, а затем и к рекламируемой вещи. Эстетическое служит здесь внеэстетической цели; самоцельность поставлена на службу целесообразности. Так и этот пример освещает, причем даже парадоксальным образом, взаимосвязь между эстетической функцией и функциями практическими. Пример этот доказывает также, что ненормированное эстетическое, по сути своей индивидуальное, может приобрести надындивидуальное значение, ибо хотя реклама обращается к отдельному человеку («Náš zákazník — náš pán» — «Наш заказчик — наш хозяин»), она стремится воздействовать на коллектив.

Ненормированное языковое эстетическое находит и прямой путь к коллективу: не утрачивая собственной сущности, оно может само по себе стать общественным фактом с помощью подражания. Услышав или прочитав выражение, оборот и т. д., вызывающие в нас эстетическое пристрастие, мы проявляем охоту, порой даже чрезмерную, подражать им. Эпидемически распространившееся подражание становится языковой модой: появляется слово или поговорка, которые мы вдруг слышим из всех уст. Так было несколько лет назад, например, с речением «sevís» (известно) или в другое время — примерно в период мировой войны — с прилагательным «laškovný» (игривый). Входящие в моду выражения лишаются смысловой определенности: речение «sevís» (= to sevís — это известно) превращается в простой знак согласия, прилагательное «laškovný» соединяется с любым именем существительным, принимая под влиянием контекста различнейшие значения, подчас противоположные собственному значению этого слова. Как раз это «таяние» значения свидетельствует о присутствии эстетической функции: модное выражение употребляется безотносительно к коммуникативной необходимости, из чистого пристрастия[12]. От чего возникает мода, от того она, разумеется, и гибнет: когда значение оказывается уже полностью выкачанным из модного выражения, ненужность этого выражения перевешивает над наслаждением, которое оно доставляет, и мода проходит. Языковая мода, естественно, наиболее резко проявляется в разговорном языке, но отнюдь не ограничивается лишь этим функциональным образованием; так, на-

пример, есть свои моды и в языке литературной критики, которая (в наше время и вообще после Шальды) неумеренно пользуется существительными с суффиксом *-ík* (geniálník — гениальничающий человек) и соответствующими производными словами (geniálničiti, geniálnictví, geniálnický — гениальничать, гениальничанье, свойственный гениальничающему человеку). В качестве временных образований, приноровленных к случаю, возникают таким образом слова, вне контекста почти или полностью не понятные, как, например, «straničiti» (сторонничать) (непереходный глагол от переходного «straniti» — вставать на чью-то сторону). Языковые моды подчас берут свое начало и в самом поэтическом искусстве. Так, несколько лет назад чешская письменность в самом широком смысле слова, включая и само поэтическое искусство, пережила моду на необычные глагольные образования с приставкой «z-» (например, znenávidětí si, zvnitrněti — возненавидеть, стать способным к внутренним переживаниям). Языковая мода, несмотря на свой преходящий характер, может даже вызвать ложную иллюзию изменения всей языковой системы. Во Франции в период директории[13] группа экзальтированных молодых людей (которые хотели отличаться от заурядного окружения и в иных отношениях, напр., одеждой) начала опускать в произношении звук «r»; они произносили «incoyable» (вместо «incroyable» — «невероятный»), «ma paole d'honneu»* (вместо «parole», «honneur»). Речь, следовательно, шла о типичной языковой моде, носителей которой насмешливо называли «Incroyables» («Невероятные»), и относительно участия в ее возникновении языкового фактора вряд ли можно сомневаться. Однако в отличие от других языковых мод она представляла попытку значительного вмешательства в фонологическую систему французского языка, вмешательства, ведущего к устранению одного из согласных. И хотя для систематического и постоянного внедрения этой тенденции отсутствовали существенные предпосылки, по аналогии с этим случаем можно по крайней мере сделать вывод об участии эстетического фактора в распространении действительных изменений языковой системы.

Ненормированное эстетическое обладает возможностью не только временной генерализации, но и постоянного существования в форме традиции; так, напр., обстоит дело в детском языке. Мы уже упоминали о том, что ненормированное эстетическое проявляется при детской игре с языком. На этой игре основана большая часть детского фольклора, в котором обретают постоянство ее приемы и результаты. Сюда относятся, напр., известные детские считалки, порой даже превращающиеся в «искусственную речь», состоящую из слов, лишенных связи с действительностью (Anda, žvanda — trádě, ládě и т. д.).

* «даю слово чести» (фр.)

Характерный признак ненормированного эстетического — языковое смешение — в виде макаронизма также появляется в детском фольклоре (Unus, duo, tres — ty jsi malej pes и т. д.; An, cvaje, tráje — stavěli jsme máje и т. д.*. Встречается здесь и нанизывание слов по звуковому подобию, которому нельзя отказать в эстетической преднамеренности, хотя главная его цель — тренировка органов речи (Přeletěla křepelička přes třiatřicet střech. — Перелетела перепелочка через тридцать три крыши)**. И в иных случаях в детском фольклоре эстетическая функция конкурирует с какой-либо внеэстетической функцией или порою даже внеязыковой. Напр., существует детская скороговорка, которая звучит так (в цит. сборнике Эрбена, s. 19):

Voře, voře Jan,
přilitělo k němu devět vran:
první praví: Dobře voře;
druhá praví: Nedobře voře;
třetí praví: Dobře voře;
čtvrtá praví: Nedobře voře;
pátá praví: Dobře voře;
šestá praví: Nedobře voře;
sedmá praví: Dobře voře;
vosmá praví: Nedobře voře;
devátá praví: Dobře voře Jan.

Пашет, пашет Ян,
прилетело к нему девять ворон:
первая говорит: Хорошо пашет;
вторая говорит: Нехорошо пашет;
третья говорит: Хорошо пашет;
четвертая говорит: Нехорошо пашет;
пятая говорит: Хорошо пашет;
шестая говорит: Нехорошо пашет;
седьмая говорит: Хорошо пашет;
восьмая говорит: Нехорошо пашет;
девятая говорит: Хорошо пашет Ян.

Если мы будем судить о цели этой скороговорки только на основании ее текста, то нам ничего не останется, как предположить, что речь идет о чисто эстетической игре с противоположностью утвержде-

* Один, два, три (лат.) — ты маленький пес (чешск.); Раз, два, три (искаж. нем.) — мы ставили майские деревья[14] (чешск.).

** Все приведенные выше примеры детского фольклора — из книги Эрбена «Prostonárodní ...české písní a říkadla», vyd. Jiří Horák[15], Praha, 1937, s. 12 n.

ния и отрицания. Но Ф. Бартош («Naše děti», 1888, s. 167) поучает нас, что этот стишок служит детям для того, «чтобы проверить, у кого дольше дыхание»; они считают до тех пор, пока хватает дыхания. Здесь взаимопроникновение эстетической функции с другими документируется в высшей степени наглядно. В детском фольклоре мы встречаемся далее с эстетическим использованием ономатопеи, особенно в так называемой «звериной речи»; в этих случаях ономатопеи звуки, издаваемые животными, а иногда и звуки вещей, чаще всего с помощью звукового состава (напр., призывный крик удода: «jdu-du-du-du» — «иду-ду-ду-ду»), интонации (напр., кваканье лягушек: «strejčku!» — «copak?» — «hraj si!» — «voč pak?» — «vo ka-ka-ka-kabát!»*, ритма (напр., речь цепов: «vezmu cep, pod' na mlat, — dám ti chléb, dám ti plat»** и т. д.)***; в ономатопее такого рода эстетическая функция играет даже доминантную роль[16]. То, что способ выражения, оказывающий мгновенное эстетическое воздействие, может обретать постоянство, мы наблюдаем и вне фольклора на примере таких образных наименований, которые хотя уже и стали общеупотребительными, но все еще не лишились образного характера.

Итак, ненормированное эстетическое, не утрачивая своей принципиальной несвязанности, может становиться общим и даже постоянным достоянием, коль скоро оно не подвергается систематизации. И наоборот, оно может даже в известной мере подвергнуться систематизации и тем не менее остаться ненормированным, если при всей систематичности оно не становится общим достоянием, будучи по-прежнему ограничено рамками индивидуального употребления. Индивидуальная систематизация эстетического имеет место в личном слоге, который представляет собой постоянное достояние определенного отдельного человека и одновременно характерный признак, отличающий языковые проявление своего носителя от языковых проявлений других индивидов. Понятие «личный слог» в своем содержании не сводится лишь к намеренному пестованию оригинальности выражения в поэтическом искусстве**** и письменности вообще. Употребляя это понятие, мы имеем в виду факт принципиального значения, ибо *всякое* языковое проявление носит на себе более или менее сильные

---

* «дядюшка!» — «ну что?» — «играй!» — «на что?» — «на па-па-па-пальто!» (чешск.)

** «возьми цеп, иди на ток, — дам тебе хлеб, дам тебе плату» (чешск.)

*** Первые два примера из сборника Эрбена, s. 30 n.; последний — из книги Бартоша «Naše děti», s. 72 n.

**** Правда, некоторые теоретики почти отождествляют индивидуальный слог с самой сущностью поэтичности и поэзии: «Только тот поэт, чья индивидуальная речь богаче, сильнее и глубже повседневной речи» (Mautner, «Podstata řeči», čes. překl., 2. vyd., Praha, 1906, s. 109)[17]. Но этот взгляд неверен: и в развитии поэтического искусства есть периоды, когда индивидуальный характер языкового высказывания скорее затушевывается, чем подчеркивается.

следы личности своего автора, совпадая в этом с остальными проявлениями того же индивида. В этом взаимном сходстве заключается систематичность личного слога; отличие же этих проявлений от языковых проявлений других индивидов составляет его своеобразие. Разумеется, личный слог — явление отнюдь не *исключительно* эстетическое, но свойственная ему уникальность усиливает возможность его эстетического восприятия, даже если автор языкового высказывания был лишен каких бы то ни было эстетических намерений. В исследовании «Масарик как стилист» мы указали на то, что слог Масарика может быть воспринят и как «скрещение двух языковых сред, языка разговорного и языка ораторского», то есть как «самоцельная игра языковыми средствами», явление в основе своей эстетическое, хотя со стороны автора эстетическое намерение отсутствовало[18]. Это относится ко всякому резко своеобразному слогу. Поэтому лингвистическая школа «Idealistische Philologie» (Фосслер и его последователи), которая по примеру Кроче[19] вообще понимает язык прежде всего как выражение личности, придает такое значение эстетическому фактору в языковом процессе. По образцу личного слога эта школа и язык в целом рассматривает как неустанное эстетическое творчество; в связи с этим значительно большее внимание, чем надличностной языковой системе, она уделяет актуальному использованию языка, зависящему как раз от индивидуума. Эстетическое, которое обнаруживают в языке ориентированные таким образом исследователи, несмотря на свою систематичность, *не является*, конечно, *нормированным* эстетическим. В этом отношении характерно то обстоятельство, что сам инициатор индивидуально эстетического понимания Б. Кроче, доходящий до отождествления лингвистики с эстетикой, отвергает понятие *прекрасного*, то есть обязательного совпадения эстетически воздействующей вещи с некоей общеобязательной нормой или с общезначимым эстетическим идеалом (ср. чешский перевод книги Кроче «Aestetika», Praha, 1907, I, S. 52).

Эстетическое в личном слоге принадлежит, следовательно, к области ненормированного эстетического. Поднимаясь по шкале, охватывающей диапазон между конкретным языковым проявлением и абстрактной языковой системой (langue), с понятием личного слога мы оказались на ступеньку выше: если ненормированное в более узком смысле слова эстетическое, как мы уже сказали выше, тесно связано с актуальным высказыванием, личный слог приводит нас в область *речи* (parole), хотя лишь индивидуальной речи. Вообще под речью мы подразумеваем здесь комплекс языковых конвенций, значение которых хотя и выходит за рамки отдельного высказывания, но тем не менее остается ограниченным отдельными специальными способами использования языковых средств; этим ограничением применимости своих норм речь отличается от совершенно общезначимой языковой системы (langue), которая стоит на самой высокой ступени в шкале

языковой абстракции и нормы которой обязательны при каждом использовании данного языка. С эстетической точки зрения, различие между областью речи и областью «langue» заключается в том, что вторая из этих областей ввиду своей абстрактности эстетически индифферентна*.

Индивидуальная речь, которую мы выше обозначили как «личный слог», отличается от речи в собственном смысле слова тем, что обязательность ее правил касается лишь одного индивида. Между тем как норма — по крайней мере в собственном смысле слова — предполагает наличие общеобязательной закономерности, поэтому и эстетическое представляется *нормированным* только в надличностной речи. Таким образом, переходя к этой речи, мы переступаем важный рубеж: от свободного и единичного эстетического мы переходим к эстетическому узаконенному и безличному.

Что такое *эстетическая* норма и как она проявляется в надындивидуальной речи? Прежде всего нужно подчеркнуть, что эстетическую норму не следует отождествлять с правилом, сформулированным или хотя бы только поддающимся формулировке. Хотя норма, безусловно, может достичь такого уровня определенности (см., например, «Art poétique» Буало[20]), но весьма часто она этого уровня не достигает, не утрачивая при сем характера нормы. Дело в том, что основная предпосылка существования нормы — не ее способность быть выраженной, а ее общепризнанность, спонтанное согласие представителей определенного сообщества считать один эстетический ход желательным, а другой нежелательным. Этот консенсус порой субъективно проявляется лишь как чувство согласия или несогласия с отдельными конкретными фактами, с которыми индивид сталкивается в своей практике; причем весьма часто такое ощущение нельзя сформулировать или даже обосновать. Было уже установлено (Тард[21]), что как раз в эстетической области легче всего определить недопустимое, чем желательное; отсюда, вероятно, и преобладание негативных эстетических суждений в критике над позитивными. Намеренные усилия могут способствовать уяснению и систематизации норм, но не их возникновению: источник норм — общественное бытие. Тенденция к установлению нормы свойственна всем видам эстетического в той мере, в какой эстетическое является фактом общественного бытия, и, следовательно, присуща также ненормированному эстетическому, о чем,

* Нужно заметить, что, различая «речь» и «языковую систему», мы не хотим касаться сложного вопроса о гносеологической оправданности такого различия. Но даже если бы мы отвергли подобное различение и понимали язык в целом как диалектическое напряжение между конкретностью единичного проявления и абстрактностью закономерности данного языка, оставалось бы в силе утверждение, что с точки зрения абстрактной закономерности язык предстает как эстетически безразличный фактор.

впрочем, свидетельствуют уже его устремления, с одной стороны, к генерализации, с другой, — к систематичности. Если тем не менее мы отличаем ненормированное эстетическое от нормированного, цель такого понимания существа дела — постичь внутреннее напряжение, содержащееся в эстетическом, напряжение между свободой и ограниченностью определенными условиями, между единичностью и всеобщностью, которое в крайних случаях приводит к почти чистой ненормированности или, наоборот, нормированности.

Если мы сознаем, что норму нельзя отождествлять с ее отчетливо выраженной формулировкой, кодификацией, нам ничто не мешает искать и находить ее даже в таких языковых образованиях, где никогда не было ни малейших попыток ее сформулировать. В таких образованиях, в самом деле, мы наблюдаем процесс нормирования, причем часто весьма явственный. Йоз. Дурдик, констатируя в своей «Kalilogii» (Praha, 1873, s. 32) недостаточное воздействие эстетической нормы произношения в современном чешском литературным языке, образцом в этом отношении объявляет язык народа, преимущественно простых женщин, то есть ищет эстетическую норму в языковом образовании, которое никогда не было объектом эстетической кодификации. Он говорит об этом: «В период возрождения чешского языка[22] *мужи* наши стремились вернуть ему широкое распространение, вести его к высоким целям; они больше обращали внимание на выражение мысли и правильность речи; во имя логики и правильности мужчины готовы доверить произношению такие задачи, которые ему непосильны, и меньше всего, в последнюю очередь заботятся о красоте. В этом отношении язык наш продолжал пестовать народ, ибо народ, не зная двух вышеназванных высоких инстанций, всегда говорит непринужденно, все, что трудно произнести, он в своем лишенном всякой преднамеренности говоре и не пытается произносить или изменяет все так, что произношение не доставляет ему никаких трудностей. Поэтому в вопросах красоты языка у нас остался один авторитет — *простые, необразованные женщины*. Звучит это странно, но таково истинное положение вещей. Образованные женщины часто подражают искусственному, нарочитому, некрасивому, так называемому старательному произношению мужчин, говорящих по-писательски, да и в *общественную* жизнь чешский женский элемент и его влияние на формирование и изящество речи до сих пор не проникли — у нас до сих пор нет салонов, и наши дамы, таким образом, говорят либо по-мужски, «высоким чешским слогом», либо портят речь народа, или, наконец, предпочитают говорить на чужих языках. Но кто хочет услышать красивую чешскую речь, пусть идет туда, где без всяких побочных соображений разговаривают наши простые женщины, да, да, в Праге — хотя бы на рынок»[23]. Итак, эстетик находит образец эстетических правил произношения в народном языке, где о четко выраженной норме не может быть и речи. Кто-нибудь, разуме-

ется, мог бы возразить нам, что теоретик непроизвольно спроецировал здесь в народный язык собственное представление об эстетической норме. Однако на это возражение можно было бы ответить, что о существовании реальной эстетической нормы в народном языке, в диалектах и т. п. свидетельствует, в частности, неприязнь, которую в форме эстетического недовольства проявляют представители одного наречия по отношению к норме другого наречия; так, напр., пражане с оттенком неприязненной оценки называют пльзеньскую интонацию «пением», хотя представители других чешских областей точно так же оценивают как раз пражскую интонацию.

Следовательно, нормированное эстетическое проявляется и в таких языковых образованиях, которые и сейчас сознательно не культивируются и никогда не культивировались в прошлом. В результате культивирования норма, как было уже сказано, укрепляет свои позиции, образуя развернутую систему; так возникает идеал эстетического совершенства, по образцу которого язык совершенствуется в дальнейшем, стараясь достичь этого идеала. О возникающей таким образом красоте языка нужно будет сказать подробнее; но сначала попытаемся ответить на затронутый уже выше вопрос: каким способом нормированное эстетическое проявляется в речи?

Отметим прежде всего, что надындивидуальная речь сама по себе не является единой, а расслоена на множество функциональных образований, таких как язык интеллектуальный и эмоциональный, литературный и разговорный, письменный и устный и т. д. Каждое из этих функциональных образований обладает собственной закономерностью, и эстетические нормы в разных функциональных языках также различны. Так, напр., эстетически совершенное синтаксическое построение устного языка может расходиться с эстетической нормой письменного языка, внесенной в устный язык, и наоборот. Бюффон в своем «Discours sur le style»[24] (ed. H. Guyot, Paris, 1920, p. 12) говорит об этом: «Те, кто пишет так же, как говорит, пишут плохо, даже если они говорят очень хорошо». Подобным же образом, напр., словесное выражение, соответствующее эстетической норме эмоционального языка, может расходиться с нормой интеллектуального языка, и т. п.

Что касается взаимоотношения между отдельными функциональными языками, то нормированное эстетическое в противоположность ненормированному поддерживает строгое их взаимное разграничение. Это четко ощутил уже Благослав, когда в своей «Gramatice české»[25] (s. 226) писал: «... не на всяком месте и не по всякому поводу всякое слово употребить можно. Проповедник в проповеди, глядя по обстоятельствам, может наречь дьявола гадом, старым драконом etc., ад — горящим озером etc., но дома в обычном разговоре это уже не так подходит, ubi non tanta grandiloquentia requiritur*... И опять же если бы серьезный муж слова и метафоры какие-нибудь излишне хвалебные,

* где не столь высокопарным долженствует быть (лат.)

ласкающие слух употреблял там, где должно говорить серьезно, не меньший вред от этого произошел бы, нежели бы он был серьезным там, где вкрадчивой чувствительностью и благорасполагающей приветливостью себя украшать приличествует». Разумеется, Благослав не говорит в этом месте прямо, что требование разграничения функциональных языковых образований, отчетливо сформулированное у него, касается красоты языка, но более широкий контекст — речь, собственно, идет о «надлежащих метафорах» — и общий эстетически нормативный характер «Грамматики» не оставляют на этот счет никаких сомнений.

Склонность нормированного эстетического к строгому разграничению языковых образований касается не только функциональных языков в узком смысле слова, но и других образований, напр., диалектов. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что нарушение любой нормы, напр., грамматической, носителями таких языковых образований ощущается и отвергается как момент эстетически неприятный, уродливый. Таким образом, эстетическое в подобии нормы предстает стражем «чистоты» языкового образования или даже языка в целом — отсюда значительная роль, выпадающая на долю эстетического при пуристских устремлениях, где оно скрытно или открыто выступает в качестве регулятора.

Разумеется, тождественность языковой «чистоты» с эстетическим совершенством или скорее их созвучность нельзя считать неуклонным законом. Наоборот, вполне возможно, что как раз из эстетических соображений чужеродные элементы будут приняты в определенном языковом образовании или языке, причем отнюдь не как проявления свободного ненормированного эстетического, а как «украшения», то есть в соответствии с нормообразующим эстетическим намерением. Так напр., языковые элементы, чуждые народной речи и не сочетающиеся с нею, встречаются в народных песнях и письмах, литературных жанрах с сильной склонностью к эстетическому нормированию, как показывают характерные для них стилистические клише. Поучительно характеризует с этой стороны народную песню Я. Ф. Грушка[26] в своем предисловии к «Dialektickému slovníku chodskému» (Praha, 1907): «[В ходских песнях] бытуют и особые формы, в самом диалекте нераспространенные. Так напр., и в местных песнях мы найдем литературные формы *k milé, milého*; в живой речи мы их не услышим. Такие формы, несомненно, возникли при пении из стремления к более искусственной речи, чем обиходная; я бы сказал, из стремления к "господской" речи, к которой тянутся и примеры из песен, опубликованных в старых толстых сборниках, куда случайно включались и простонародные тексты, порой уже с пестрой мешаниной форм, и наконец это стремление приводит к таким совершенно нежиз-

ненным языковым эксцентричностям, как *oják* и *ojanská* šavlička*». — Итак, причиной приятия чужеродного элемента здесь служит не стремление к эстетической единичности, особенности, а стремление к облагораживанию языкового выражения, по самой сути своей нормативное.

Еще более поучительно для нас отношение к иностранным словам в чешском языке, которое высказывает Благослав в своей «Чешской грамматике» (s. 227). Там говорится: «Третья вещь, о которой заботиться должны те, кто хорошими чехами быть желают, есть умелое и случаю соответственное использование и некоторых слов чужих нам языков. Явственный пример сего подают нам добрые латиняне, которые, сами имея речь весьма обильную и весьма благородную, тем не менее с тою же целью множество греческих слов понабрали и как своими пользуются; а поелику римляне или латиняне суть христиане, старый закон не отвергающие, то и еврейских. Из превеликого изобилия, морю подобного, будто какую-нибудь каплю покажу: Kyrieleison, Kristeleison, Alleluia, Amen etc. — кто не знает, что это не латинские слова! Как немцы свой язык латынью облагородили, а подчас чрезмерным усердием в том и переутяжелили ..., всем ведомо. Подобает, следовательно, и справедливо есть, чтобы от того, чем другие языки пользуются, и наш не отказывался. Ведь красивые краски еще золотом прокладываются и, как говорят золотых дел мастера, сплавляются, ведь и красивые одежды еще более красивыми и дорогими вещами оторачиваются или украшаются... А потому и мы должны как своим пользоваться тем, что уже внесено в наш язык и утверждено обычаем». Благослав, гуманистический приверженец эстетического нормирования языка, и варваризмы оценивает как нормированное эстетическое, что явствует из того, что он называет их украшением.

Однако приведенные особые случаи не противоречат принципиально установленному факту, что нормированное эстетическое поддерживает взаимное *разграничение* отдельных языковых образований и целых языков, а служат лишь новым доказательством сложности проблем языкового эстетического. И если мы принимаем их во внимание, не утрачивает своего значения тезис, тесно связанный с самой сущностью эстетического и эстетической нормы, согласно которому каждый функциональный язык имеет собственное эстетическое нормообразование и это нормообразование препятствует смешению разных функциональных языков. *Степень эстетического нормообразования* в разных функциональных языках также различна: и в эстетическом отношении явно меньшую свободу допускает язык письменный по сравнению с устным, литературный язык по сравнению с не-

* В чешском литературном языке этим словам соответствуют voják (солдат) и vojenská šavlička (солдатская сабелька).

литературными функциональными образованиями. Есть даже и такие функциональные языки, которые явственно склоняются к ненормированному эстетическому; это прежде всего арго и разные виды сленгов, где в особенности выбору наименований сопутствует сильная тенденция к эстетической непредвиденности и единичности. Как только в результате частого употребления наименования эта непредвиденность несколько стирается, ее заменяет новая; поэтому арго и сленги постоянно находятся в движении и претерпевают непрерывные изменения.

Из функциональных образований, которые, наоборот, склоняются к эстетической нормированности, на первом месте, как уже было сказано, стоит литературный язык. Разумеется, мы имеем в виду литературный язык в целом, а не только, напр., его использование в поэзии, ибо поэтическое искусство, по крайней мере в том виде, в каком оно представляется современному человеку, склоняется, наоборот, к своеобразию, а следовательно, и к единичности каждого отдельного высказывания, т. е. каждого поэтического произведения. Поэтому если мы говорим о пристрастии литературного языка к эстетическому нормированию, то в наше время это касается скорее *непоэтических* способов его использования. Легче, чем где бы то ни было, эстетическая норма становится здесь объектом преднамеренной, а порой и совершенно сознательной культивации, идеал которой — *красота языка*, т. е. выработка из эстетических норм совершенной системы и совершенное совпадение каждого отдельного языкового проявления с выработанной таким образом системой норм.

Слово «красота», как явствует из сказанного, мы понимаем в более узком значении, чем те, кто отождествляет прекрасное с эстетическим наслаждением как таковым. Мы ограничиваем категорию прекрасного лишь нормированным эстетическим, причем еще лишь теми случаями, когда соблюдение нормы становится преднамеренно преследуемой целью. Нам кажется, что только такое понимание прекрасного вытекает из истории этого понятия, начиная с Платона и Аристотеля; чрезмерное расширение его содержания и объема имеет более позднее происхождение. Однако, чтобы не возникло недоразумения относительно *прекрасного в языке*, мы считаем нужным упомянуть о разных его пониманиях.

Прежде всего говорят о «естественной» красоте языка в том смысле, что некоторые его свойства, например, обилие гласных в потоке речи, считаются прекрасными сами по себе, независимо от своей роли в определенной языковой системе; на основе этого соизмеряется относительное эстетическое совершенство отдельных языков. О естественной красоте языка и, казалось бы, неизменных критериях ее оценки высказался Дурдик в своей «Калилогии» (s. 31): «Относительно красоты языка до сих пор господствуют самые различные взгляды, иногда весьма несоответственные, узкие. К примеру, один состо-

ит в том, будто *закон красоты* гласит, чтобы всякий раз согласная и гласная следовали друг за другом. Тогда идеалом красоты было бы «Варито и лира»[27]. Взгляд этот слишком узок. В соответствии с другим взглядом в языке не должно быть *«темных» гласных*, — но эти гласные увеличивают звуковое разнообразие, хотя и в ущерб напевности. Взгляд этот тоже узок. Согласно третьему, красота языка состоит в богатстве речевых форм, и единственно на основе этого доказывается превосходство и преимущества чешского языка сравнительно с немецким. И этот взгляд, возникший у нас под влиянием «классических» языков и ими поддерживаемый, ныне полностью устарел. Приверженцы четвертого измеряют красоту языка тем, достаточно ли короткие в нем слова. Сторонники пятого настаивают на требовании самобытности, беспримесности, чистоты языка... Наконец, шестая точка зрения относится к звуковой стороне языка без предрассудков и вынуждена признать, что всеобщего правила, на основе которого можно было бы измерять красоту языка, не существует, что нужно учитывать множество обстоятельств сразу и что даже англичане говорят на красивом языке. Существует *множество различных* эстетических критериев, позволяющих судить о красоте языка». Добавим, что при сопоставительной оценке отдельных языков на основе, казалось бы, всеобще обязательных критериев, оценивающий, как правило, привносит в чужие языки в качестве положительных ценностей навыки, взятые из собственного языка; различия же между своим языком и другими языками он склонен оценивать отрицательно.

Несколько иное дело — красота родного языка, хотя членам данного национального и языкового сообщества она тоже кажется «естественной». Но то, что нам в родном языке представляется прекрасным, — явление сложное, отнюдь не только эстетическое. Сущность красоты родного языка, ощущаемой людьми, принадлежащими к данной нации, — чувственное (эмоциональное) отношение ко всему «нашему». Что подразумевается под словом «наш» как научным термином, особенно в современной этнографии, объяснил на примере народной одежды П. Богатырев в книге «Funkcie kroja na Moravskom Slovensku» (Turč. Sv. Martin, 1937, s. 59)[28]: «Вся структура функций народной одежды предстает как целое, конституирующее особую обобщенную функцию, отличающуюся от отдельных функций, из которых данная структура складывается. Эту функцию народ порой обозначает выражением «наша одежда», что не означает лишь региональную функцию, а подразумевает какую-то иную, особую функцию, которую нельзя просто присоединить к остальным функциям, составляющим данную структуру. Обратим внимание на аналогию с языком: родная речь, так же как одежда, обладает функцией структуры функций. Мы отдаем ей предпочтение перед остальными не только

потому, что считаем ее практически наиболее подходящей для выражения мыслей, не только потому, что она кажется нам самой прекрасной (хотя, так же как наша одежда, и родная речь не всегда считается самой прекрасной, а, наоборот, как раз чужая речь и чужая одежда могут считаться самыми прекрасными ввиду своей экзотичности; подобным же образом и родная речь и родная одежда вовсе не всегда должны представляться самыми практичными). Родной речи и родной одежде отдается предпочтение как наиболее близким нам, и именно в этом ощущается и проявляется структура функций... Анализируя понятие "наша" одежда, мы замечаем, что к нему примешивается сильно подчеркнутый эмоциональный элемент. Попытаемся проанализировать его. Наблюдение жизни так называемых примитивных народов показывает, что одежда у них тесно связана с носителем. Это мы видим на примере многих магических действий у различных европейских народов. С целью воздействовать на кого-нибудь для такого обряда используют волосы, следы ног и *одежду данного человека*. Таким образом, одежда индивида считается почти органически связанной с его личностью. Подобный характер носит и отношение всего коллектива к "нашей" одежде. "Наша" одежда отдельным членам коллектива так же близка, как близок им сам коллектив».

То, что здесь говорит этнограф, для нас очень интересно. «Красота» родного языка, как доказывает его толкование, не только эстетический факт, она дана функцией, выраженной словом «наш», которая господствует над всеми функциями, в том числе и эстетической. Но одновременно из объяснения этнографа явствует, что эстетическая функция с этой господствующей над ней функцией особенно тесно связана; добавим, что эта тесная связь может даже вызвать ощущение тождественности. Поэтому, как было уже отмечено в начале работы, все достоинства родного языка, все его способности и представляются нам эстетически желательными, что явствует почти из всех похвальных слов в честь него и выступлений в его защиту. И у теоретиков, коль скоро они говорят о родном языке, проявляется склонность подчинять все его свойства эстетическому критерию. Например, Йоз. Дурдик так характеризует заботу о родном языке: «Поскольку система языка вызывает впечатление великого художественного произведения, пусть и при его пестовании путеводной звездой нашей будет красота. В красоте — опять подчеркиваем мы — заключена правильность» («Poetika», 2 vyd., s. 553). Итак, красота родного языка является не только эстетическим фактом, но диктуется также эмоциональным отношением к нему и восхищением его функциональной многосторонностью.

Мы сказали, что нет единого идеала языковой красоты; нет, следовательно, и единой, заранее данной эстетической нормы. Можно, однако, по-прежнему утверждать и то, что одна и та же эстетическая

норма исторически изменчива. Если характер эстетической нормы в данном языке зависит от его строя, критерий эстетического совершенства, каковым является норма, должен изменяться, как изменяется сам язык. Различие эстетической нормы в зависимости от языковых функций, о котором шла речь выше, также свидетельствует о ее изменчивости: если эстетическая норма зависит от столь подвижного фактора, как цель языкового выражения, то из этого вытекает и ее изменчивость во времени.

Все это в общем ясно без дальнейших доказательств. Однако нас интересует главным образом вопрос о способности эстетической нормы к *совершенствованию*. Могут ли изменения эстетической нормы подниматься по восходящей линии? Обе крайние точки зрения на сущность эстетического должны, разумеется, отвергнуть способность эстетической нормы к совершенствованию: те, кто видит в эстетическом воплощение заранее данного идеала красоты, в лучшем случае могут допустить постепенное приближение к этому идеалу и отдаление от него; те, кто со всей последовательностью утверждает историческую изменчивость эстетической нормы, не имеют оснований возвышать как более совершенную одну стадию ее развития над другими; они не могут также отводить совершенству место в начале развития или в его конце, поскольку развитие представляется им непрерывным процессом без закономерного начала и окончания. Но существуют и различные промежуточные позиции, одну из которых занимает, например, Фр. Палацкий в своей «Krásovědě» (изд. Л. Чеха в «Fr. Palackého Spisech drobných», III, Praha, 1902, s. 166[29]): «Не будет заблуждением полагать, что с продвижением рода человеческого к высшему совершенству равно и идеалы красоты величественнее и достойнее станут, чему мы в истории науки о красоте подлинно свидетельства находим. Поелику истинно существует некая общность между человеком и его идеалами, они обоюдно стремятся способствовать взаимному совершенствованию». Эта позиция Палацкого, разумеется, куда ближе взгляду, исходящему из неизменности идеала, чем мнению об абсолютной динамической изменчивости нормы: «Но имеется также известный рубеж, который правда и красота никогда не преступают. Сущность и природа человеческая едины суть при каких бы то ни было обстоятельствах времени и места... Существует, следовательно, некий первоначальный основной тон в душе человека, возникающий из единства духа и тела, на звук которого всякое сердце отзывается, всякая душа непроизвольно в движение приходит» (там же, s. 167). Изменчивость нормы, как нам кажется, синонимична для Палацкого с ее совершенствованием: цель процесса развития для него, несмотря на известное ограничение априорности эстетического идеала, — эстетическое совершенство. Хотя наше собственное понимание сущности эстетической нормы весьма близко к тому способу, каким выводит его из общечеловеческого устройства Палацкий (см.

нашу «Estetickou funkci, normu a hodnotu jako sociální fakty», Praha, 1936, s. 27[30]), тем не менее в отличие от него в вопросе о способности эстетической нормы к совершенствованию мы приближаемся ко взгляду, который все изменения эстетического в процессе развития ставит на один уровень. Дело в том, что совершенствование эстетической нормы представляется нам не целью развития, а временной его фазой, которая имеет место всякий раз, когда эстетическое, постоянно колеблющееся в процессе своего изменения между полюсом свободы и полюсом закономерности, радикально приближается ко второму из этих полюсов. Чем больше оно склоняется к нему, тем явственнее выступает требование четкости и систематичности нормы и одновременно усиливается тенденция к ее безоговорочному соблюдению. Выполнение этого требования, равно как и осуществление этой тенденции, и принимаются нами за совершенствование эстетической нормы. Ввиду своего временного характера совершенствование нормы ни в коей мере не мешает также тому, чтобы, к примеру, уже в следующий непосредственно за данным период развития наступил противоположный поворот в сторону внутреннего освобождения эстетического.

Только что обрисованное совершенствование эстетической нормы не происходит, разумеется, в процессе развития путем резкого скачка, а представляет собой систематическое усилие, проявляющееся, как правило, на протяжении длительного отрезка времени. «Нарастание красоты совершается в течение жизни целых поколений; в Италии образованное и обладающее тонким слухом общество издавна обращало внимание на благозвучие произношения, и в результате речь итальянская за несколько столетий обрела свою нынешнюю гармоничность», — говорит о длительности процесса эстетического совершенствования языка Й. Дурдик в своей «Калилогии» (s. 53).

Это высказывание правильно обращает наше внимание также на необходимость участия в усилиях по эстетическому облагораживанию языка целого языкового сообщества или по крайней мере ведущей его группы; ведь норма уже по самому своему существу, как отмечалось выше, вытекает из общего согласия. Наглядным свидетельством может служить для нас в этом вопросе эстетическое культивирование французского языка в XVII столетии[31]. Общество, собиравшееся при дворе и в литературных салонах, было здесь, несомненно, решающим фактором. Разумеется, кодификацию эстетических языковых норм осуществил Вожла[32], «первый теоретик, оценивающий языковые явления с эстетической точки зрения»; но он сам провозглашает единственно правильной «манерой выражаться манеру, которая свойственна лучшей части королевского двора и которая находится в соответствии с лучшими современными авторами» (Vl. Bu-

ben[33] в «Slovu a slovesnosti», 2, 1936, s. 173)*. Подобный же смысл имеет и совет Буало, обращенный к поэтам: «Изучайте двор и познайте город» (см. J. Kopal «Literární teorie Boileauova», Praha, 1927, s. 51[34]). Свидетельство противоположного рода — некоторые крайности чешской языковой культуры XIX века. Ввиду того, что здесь в недостаточной мере присутствовал предварительный консенсус, порой все решали личные эстетические пристрастия, претендующие на роль общепризнанных правил. Но эти личные пристрастия без общего согласия оказались бессильными; они только ставили под угрозу спокойное развитие языковой культуры. Метко вскрыл их недостатки Фр. Палацкий в полемике с Фр. Трнкой[35], требовавшим, чтобы в литературный язык были приняты некоторые формы моравской речи: «Моравское наречие, то есть такое, которое господствовало бы по всей Моравии, существует, я полагаю, в столь же малой степени, как и словацкое, то есть такое, которым одинаково пользовались бы все словаки. Какие же в таком случае из этих различающихся друг от друга форм должны быть приняты в чешский литературный язык... Возможно, г. Трнка скажет, что заимствоваться должны наиболее отчетливые и благозвучные формы; но кто решит этот вопрос, если сколько голов, столько, вероятно, различных на сей счет суждений? Г. Трнке, например, более всего нравятся формы *činio*, *myslio* (делают, думают) в третьем лице множественного числа; другим *čiňá*, *mysliá*; третьим же *činijou*, *myslejou*, а четвертым *činíja*, *myslíja* больше нравиться будут: кто рассудит спор между ними?» (Fr. Palackého Drobné spisy, III, s. 632). Палацкий обвиняет Трнку в произволе при культивировании языка. Личные пристрастия легче всего безудержно проявляются, безусловно, как раз в решении эстетических вопросов, но в данном случае главный виновник не автор исправлений, который так же, как многие до него и после него, пустился в произвольные (и одновременно безуспешные) попытки решать судьбу эстетического совершенствования чешского языка, а недостаток общего согласия в вопросах языковой красоты. Этот недостаток ощущался в Чехии в течение всего XIX века и во второй половине его проявился в эстетическом произволе сочинений пуристов; основная причина этого заключалась, как угадывает Дурдик («Калилогия», s. 32 n.), в неразвитости чешской общественной жизни, ее органов и форм. Дурдику также справедливо кажется ненормальным, что забота об эстетическом совершенствовании языка предоставлена одним лишь теоретикам: «Мужи, вроде Кампелика[36], Винаржицкого и других, сделали красоту языка предметом своего изучения и пестовали ее в соответствии со своими устремлениями. Положение дел у нас настолько странно и исключительно, что наскокам и сомнениям практической жизни противостоят

* То же в книге Бубена «Studie o moderní francouzštině», 1938, s. 54.

теоретические попытки доказать выдающиеся "достоинства" нашей речи».

Таким образом, эстетическое совершенствование языка — дело общего согласия. Поэтому доведенная до совершенства система эстетических норм языка становится оковами для его своеобразия. Известно, какие большие ограничения в этом отношении предписывал французский язык XVII и XVIII веков и сколь революционной была инициатива романтиков, которые частично освободили язык от этих оков. Мы говорим «частично», потому что язык, в процессе своего развития однажды достигший эстетического совершенства, то есть определенности и систематичности эстетической нормы, несет постоянные следы этого и в дальнейшем. Нет нужды перечислять выгоды, которые приносит такое эстетическое совершенство языка, ставшее его постоянным свойством; однако с течением времени эти выгоды могут превратиться в свою противоположность. Доказательством этого служит опять-таки французский язык: «В конце XVIII и на протяжении XIX столетий (во Франции) под влиянием новых социальных и политических условий существенно изменяется также разговорный язык... В результате всего этого возникло значительное различие между традиционным литературным языком и устной речью, конструкции которой, отклоняющиеся от правил, вносятся в манеру письменного выражения. Некоторые пуристы видят в этом слишком большую опасность для литературного языка и, стремясь сохранить его в неприкосновенности, провозглашают, что только устная речь должна свободно развиваться, тогда как литературным потребностям должен служить традиционный язык, который более не будет изменяться и станет мертвым языком. Но это, разумеется, означает полное отрицание языка в его выразительной и коммуникативной функциях... сам Мейе[37] признает, что "только тот, кто не сознает всех трудностей, может без страха решиться написать несколько французских строчек"» (Бубен в «Slovu a sloves», 2, s. 175 и в упом. соч. s. 63). Несомненно, далеко не все нормы, которыми чувствует себя связанным современный французский язык, носят эстетический характер, но мы не должны забывать о преобладающей роли эстетической нормализации при их возникновении в XVII веке: Вожла, виднейший грамматист той эпохи, который в своих трудах узаконил словоупотребление высшего общества, «оценивал явления языка с эстетической точки зрения» и «при выборе одной из двух возможных конструкций руководствовался в первую очередь своим эстетическим инстинктом» (Бубен, l. c., s. 173 и 55). — Если доведенная до совершенства эстетическая норма может в определенном языке стать помехой для дальнейшего развития, то этим конкретно доказан тезис, теоретически выдвинутый нами уже ранее, а именно: эстетическое совершенство не конечная цель развития, а один из преходящих его этапов; в развитии одного и того же языка такие этапы могут неоднократно повторяться в разных видах и при различных обстоятельствах.

Периоды, когда тенденция к эстетическому нормированию языка достигает кульминации, принято называть классическими, а самое тенденцию *классицизмом*. В европейских языках, начиная с эпохи гуманизма, стремление к совершенствованию эстетических норм языка сочеталось с обращением к античной эстетической традиции; отсюда двузначность слова «классицизм» и большинства образованных от него слов. Разумеется, по своей сути тенденция к эстетическому совершенству языка самобытна и встречается в языках, которые никогда не соприкасались с античной культурой, например, в китайском языке. В истории литературы находит также применение противоположность между классицизмом и романтизмом; такое противопоставление, затрагивая определенный момент литературного, а также и языкового развития на рубеже XVIII и XIX веков, оправдано, разумеется, лишь в историческом плане и отнюдь не имеет значения всеобщности; поэтому генерализация его представляет известную опасность. Поскольку материал, который нам непосредственно доступен, относится к области европейского классицизма, мы не можем полностью избежать затруднений, вытекающих из чрезмерной многозначности терминологии; поэтому мы хотя бы заранее обращаем на них внимание читателя.

Классицизм, будучи вершиной эстетического совершенствования языка, стремится к максимальной общеобязательности и общераспространенности нормы. Разумеется, при тесной связи эстетической функции с остальными функциями, о чем уже неоднократно заходила речь, вполне естественно, что акцентирование эстетических норм сопровождается сильной нормализацией и в иных отношениях, например, в логическом плане или в плане грамматического построения. Эстетическая норма становится организующим фактором, который устанавливает и удерживает равновесие между всеми остальными нормами и функциями; отсюда впечатление ее господства над остальными. В периоды классичности обычно прямо формулируется, а одновременно и эстетически обосновывается требование равновесия между всеми видами норм и функций. В общей форме, применительно ко всем видам человеческой деятельности, а отнюдь не только к языку, выразил это основное требование классицизма Палацкий (l. c., s. 73): «Человек в согласии с естественной своей природой повсеместно алчет покоя или гармонического сочетания сил наших, кои мы в деятельность приводим. Наше телесное, умственное и нравственное бытие требует гармонического покоя... Идеал прекрасного все, чего ищет натура наша и что для испытания чувства блаженства надобно, содержать в себе должен. Разнообразие, складность, жизнь, приятность, благородство, независимость состояния и достоинство, а также соответствие с умственными и нравственными законами... Словом, это должно быть выражение всего естества человеческого в полной его образованности и при совершенном его использовании». Тот же смысл имеет и другое высказывание Палацкого (l. c., s. 75): «Чув-

ство прекрасного — се врата разума и воли, се бутон, из коего распускаются цветы духа, сон, от коего мы пробуждаемся к правде и добродетели, се центр и индифференция всех сил наших, лишь отдельными лучами из нее расходящихся».

То, что говорит здесь Палацкий, касается, безусловно, всего человека, как его представлял идеал классицизма; но этот идеал нетрудно спроецировать в языковую сферу. Впрочем, мы находим и прямое его применение у французского теоретика Бюффона, писавшего в XVIII веке («Discours sur le style», ed. H. Guyot, Paris, 1920, p. 16): «Хорошо писать означает и хорошо мыслить, и хорошо чувствовать, и хорошо изъясняться; для этого, следовательно, необходимы дух, чувство и вкус. Слог предполагает единство проявления всех духовных способностей: мысли составляют основу слога, гармония слов к ним только присоединяется и зависит от восприимчивости чувств. Достаточно иметь немного слуха, чтобы мы избежали неблагозвучий, и достаточно иметь слух, изощренный чтением поэтов и ораторов, чтобы мы механически смогли воспроизвести поэтический ритм и ораторские обороты». На основе этой цитаты может, разумеется, показаться, что хотя Бюффон понимает слог как равновесие всех функций и норм, но только функций и норм внеэстетических, между тем как эстетическую функцию и норму он присовокупляет к ним как нечто второстепенное, приданное извне. Но такое впечатление было бы ошибочным, ибо в понимании Бюффона эстетическим пронизано все в языковом проявлении, следовательно, и то, что Бюффон называет «основой» слога; последующая цитата (l. c., p. 18) явственно свидетельствует об этом: «Красота слога вытекает исключительно из бесчисленного множества истин, которыми он пронизан. Все интеллектуальные красоты, заключенные в нем, все отношения, из которых он складывается, одновременно суть истины, столь же полезные, как и те, что составляют собственную тему высказывания, а возможно, даже еще более драгоценные». У Бюффона мы найдем даже высказывание, дающее понять, что «хороший» слог более важен, чем выражаемое им содержание (l. c., p. 26): «Сведения, факты и открытия легко изымаются из первоначальных связей и даже выигрывают, если из плохо написанной книги они бывают перенесены в книгу хорошо написанную; слог, напротив, не может быть перенесен, а также не терпит урона от времени: коль скоро он возвышен и благороден, творец его будет предметом восхищения во все века». Таким образом, равновесие всех функций и норм — главная черта классицизма, а организатор этого равновесия — эстетическая норма, которая не допускает, чтобы какая-нибудь из остальных функций проявлялась в ущерб другим. Отсюда также сближение эстетической функции и нормы с интеллектуальной функцией и нормой, весьма настойчиво осуществляемое в классицизме. «Нет прекрасного вне правды», — провозглашает Буало (в IX «Послании») и в разных вариациях многократно повторяет это утверждение (примеры см. у Й. Копала в «Literární teorii Boileauově»,

Praha, 1927, s. 36 и 41). Это вызвано тем, что интеллектуальная функция как противоположность дезорганизующей эмоциональной функции поддерживает равновесие, которого требует нормированное эстетическое.

В качестве важного признака нормированного эстетического как такового мы назвали выше тенденцию к строгому разграничению отдельных функциональных языков. В классической литературе эта тенденция проявляет себя четким взаимным разделением литературных жанров, ибо каждый литературный жанр представляет и определенный функциональный оттенок языка. Известно, сколь детально разработал классицизм жанровый канон; в этом отношении достаточно сослаться на «Art poétique» Буало. Жанровый диапазон, которому классицизм уделяет внимание, не ограничивается лишь художественной литературой, он включает в себя письменное творчество во всем его объеме; такое пестование различнейших жанров имеет главной своей целью функциональное обогащение языка. Это блестяще выразил Й. Юнгман[38] в рассуждении «О классичности в литературе вообще и в чешской особенно» (цит. по сборнику А. Новака «Literatura českého klasicismu obrozenského», Praha, 1933, s. 15—16), где говорится: «Эпоха классической литературы и языка возникает не с появлением того или иного выдающегося писателя и не успехами на той или иной литературной ниве, например в поэзии, а с отменным множеством единовозрастных превосходных самобытных голов и преуспеянием всех либо почти всех главных форм писательских — поэзии, прозы и красноречия». — «Духовная образованность нации, от размножения искусств и наук зависящая, коль скоро она должна совершенствованию языка заметно способствовать, требует, чтобы среди искусств особливо поэзия и красноречие, а среди наук любомудрие и история процветали». — «Ни один язык во всей округе своей классичным не может быть назван, ежели только поэтов и ораторов, а уже не любомудров и историков в ряду классиков своих числит». Итак, классицизм неотъемлемо включает поэтическое искусство в общую область литературного языка, расчленяя ее на отдельные жанры, то есть функциональные языковые оттенки, независимо от того, принадлежат или не принадлежат эти жанры поэтическому искусству. Эта «нивелизация» — естественное следствие того, что нормированное эстетическое подавляет индивидуальную окраску языкового выражения и, наоборóт, подчеркивает надличностное разделение языка на функциональные образования и их оттенки.

Теперь пришло время задать вопрос, как обращается классицизм с комплексом средств, предоставляемых ему языковой системой, то есть с внутренним строением языка. Будем исходить опять-таки из прямых свидетельств тех, кто ощущал классицизм непосредственно. Богатый материал и в этом отношении дает нам Бюффон: «Слог — это лишь строй и ритм (mouvement), который автор предпишет своим

мыслям. Если он сомкнет их тесно, вплотную, слог укрепится, станет сильным и точным; но если течение мыслей медленное и соединены они лишь случайными словесными связями, сколько изысканными ни были бы сами эти слова, слог будет расщепленным, несобранным и растянутым» (l. c., p. 11). «Намерение автора можно вычитать лишь из непрерывной последовательной связи, из гармонии взаимоотношений между мыслями, из постепенного их развития, неустанного нарастания, целеустремленности, которую разбивает или замедляет каждое нарушение» (p. 12). «Ничто так не нарушает живость слога, как стремление постоянно удивлять неожиданными идеями; ничто более не противоречит ясности, которая должна быть монолитной и единонаправленно пронизывать все произведение, чем вспышки искр, возникающих от насильственных столкновений слов, вспышки, ослепляющие нас на мгновение, оставляя после себя темноту» (p. 14). «Ничто не находится в большем противоречии с естественной красотой, чем потуги автора выражать распространенные и общеизвестные вещи способом необычным и напыщенным... Этим недостатком страдают люди образованные, но бесталанные; у них избыток слов, но ни одной мысли; вот они и шлифуют слова, полагая, что по-новому соединили мысли, смонтировав фразу, и что очистили язык, портя его искажениями словесных значений» (p. 14—15). При самом ненасильственном толковании из этих высказываний отчетливо вытекает, что для классицизма главный предмет интереса составляет *предложение* как языковой элемент, поддерживающий смысловые связи, причем предложение не только как грамматическое явление, но и как целое смысловое, ритмическое, интонационное и эвфоническое. Вместе с тем здесь сказывается известная настороженность по отношению к *слову* как элементу, раздробляющему связи и вносящему в языковое выражение опасность случайности, настороженность, вполне обоснованная при классическом пристрастии к упорядоченности.

Остановимся теперь на каждом из этих элементов в отдельности. Почему классицизм подчеркивает конструкцию предложения? Обратим внимание на фразовое построение, которое из всех форм, известных истории стиля европейских языков, в наибольшей степени подчиняется эстетической норме, то есть на *период*. Это образование в собственном смысле слова классическое, ибо рождено оно античностью, представляет собой замкнутое целое, в котором отдельные части взаимосоответствуют и прочно ритмически и интонационно сочленены. Одновременно это и смысловое целое: «Конец периода, обозначаемый стилистической формой, должен быть и концом мысли. Естественно, что мысль не должна быть формальным концом прервана и в то же время... она не может закончиться раньше, чем кончится период» (Fr. Novotný. «Eurhythmie řecké a latinské prózy», I[39], s. 43). «Характерная черта периода — его замкнутость, conclusio... Мысль до са-

мого конца должна быть неполной, чтобы этим вызывалось напряжение, удовлетворение и разрешение которого предоставлено концу; в этом заключается завершенность круга, о чем напоминает уже само характерное название "periodos"» (ibid., s. 149). Следовательно, под воздействием эстетического нормирования здесь возникло фразовое построение одновременно и достаточно абстрактное для охвата любого значения, и достаточно устойчивое, чтобы навязать этому значению форму, расчленив его. Мы видим здесь нормированное эстетическое за той же работой, за которой мы его заставали уже несколько раз: с помощью фразовой рамки оно организует мир внеэстетических ценностей, представленный конкретными содержаниями предложения, точно так же как оно приводило в равновесие внеэстетические функции и нормы либо разграничивало друг от друга отдельные функциональные языки и их оттенки. И здесь оно выступает как верховный принцип организации именно в силу своей качественной неопределенности, вытекающей из негативного характера эстетического по отношению к остальным функциям и нормам. Вместе с тем и здесь нормированное эстетическое проявляет себя как обезличивающий фактор: фразовая рамка периода, эстетически строго фиксированная, значительно ограничивает свободу говорящего, стремящегося к своеобразному построению предложения. Все это делает предложение основным языковым элементом классицизма, из которого он исходит при воздействии на язык.

Из чего же проистекает недоверие классицизма к слову? Мы уже видели, что современный теоретик классического слога усматривает в слове элемент, нарушающий строй стилистической конструкции, и ставит ему в упрек внесение случайности. Эта случайность слова применительно к его включению в определенный контекст зиждется на том, что слово как наименьшая смысловая единица полностью сохраняет свое значение и вне контекста в качестве лексического элемента. Вступая в контекст, слова под воздействием своего окружения обретают смысловую определенность, тем не менее на основе своей смысловой полнозначности, которая не может быть охвачена во всем объеме данным словоупотреблением, они в соответствии со звуковыми, смысловыми и предметными связями вступают и в такие взаимоотношения, которые не предопределены контекстом и подчас даже оказываются в противоречии с ним. Этими отношениями слова воздействуют друг на друга; если конструкция предложения ослаблена, смысловые отношения между словами могут добиться господствующего положения, и тогда спаянность контекста оказывается отданной на произвол случая. В результате всего этого слово выступает как стихия, разлагающая абстрактную фразовую рамку и расчищающая путь индивидуальному стилистическому разнообразию. Поэтому классицизм ограничивает лексику: стилистическая упорядоченность поддерживается тем, что многие слова исключаются из литературного употребления, а оставшиеся обретают максимально обобщенное и абстрагиро-

ванное значение. Основания, по которым исключаются нежелательные слова, носят преимущественно эстетический характер. Например, французский классицизм различает слова «возвышенные» и «низкие» (nobles — bas, ср. Бубен, цит. место, s. 173); иногда «низкий» стиль даже противопоставляется поэтичности, так, Буало говорит о каком-то выражении, что оно «низкое и ни в коей мере не поэтическое» (см. Копал, l. c., s. 52). Таким образом, в лексике более явственно, чем где бы то ни было, сказывается запрещающий характер эстетического нормирования. Романтическая революция, как известно, была нацелена как раз против этого ограничения словарного выбора, диктуемого эстетическим нормированием классицизма. В своем прославленном «Ответе на обвинение» («Réponse à un acte d'accusation», «Contemplation», I, № 7[40]) В. Гюго говорит об этом: «Слова высокого и низкого происхождения жили разделенные на касты... И тогда я пришел как насильник и воскликнул: "Почему одни слова всегда на переднем плане, а другие в тени?"... Я нахлобучил на устаревший словарь красный колпак. Уже не было различия между словами благородными и неблагородными». Итак, романтизм выдвинул против предложения слово, но тем самым он разрушил норму и противопоставил закономерности случайность, общему единичное. Можно привести и противоположный пример. Когда во Франции на рубеже XIX и XX веков возникла «романская школа», провозглашавшая возврат к классическому «равновесию и гармонии в мысли и в слоге» (E. Raynaud[41]), одним из главных пунктов ее программы становится как раз требование пересмотра и переоценки взаимоотношений между словом и предложением, причем пересмотра в пользу предложения. Один из ведущих поэтов этой школы, Шарль Моррас[42], говорит: «До Шатобриана[43] слово было абстрактным знаком, утрачивавшим абстрактный характер только в результате действительной случайности; эта случайность не слишком ценилась, и не было стремления ни сделать ее регулярной, ни даже слишком частой; это была в буквальном смысле слова счастливая находка, которая, правда, доставляла удовольствие, но о которой не слишком много думали, ибо, теряя очарование случайности, она лишалась всякой цены. Слово-действительность, слово-цвет, слово-запах, слово-впечатление, слово-предмет могло попасть на перо как следствие игры или случайности, но отнюдь не было целью стиля. Только Шатобриан придал ему это новое значение... До него на первом плане были синтаксис и слог, но под его влиянием они отодвинулись на задний план, уступив место словарю» (цит. по работе П. Констана[44] «Charles Maurras et le romantisme» в книге «Un débat sur le romantisme», Paris, 1928, p. 187 n.). Романская школа стремилась восстановить «закон соразмерности, основывающийся на формах, вечную красоту которых утвердили столетия» (R. de La Tailhède[5]. «Présentation de l'école romane», ibid., p. 153); это означает, что слово опять должно было отступить в тень и подчиниться

дисциплинирующей норме, предложение же вновь предполагалось возвести в ранг ведущего стилистического фактора.

Итак, в качестве элемента слога предложение в классицизме подчинено строгой дисциплине: чем оно неожиданней и чем больше в нем индивидуального, тем большие опасения оно вызывает, ибо классицизм крайне ограничивает свободу наименования. В особенности опасными считаются образные наименования, которые обращают на себя внимание и ставят под угрозу архитектурную упорядоченность фразового построения непроизвольными отношениями, которые они устанавливают с окружающими словами; известно, сколь сильно и широко поэтический образ способен окрасить смежный контекст. Поэтому стилистическое законодательство классицизма тщательно заботится о том, чтобы образ был обезврежен; под гнетом подобной дисциплины образное наименование часто обескровливается и превращается в простой перифраз.

В качестве примера воззрений классицизма на образность в языке можно привести слова Благослава из «Чешской грамматики» (l. c., s. 224): «Те метафоры наилучшие, которые людьми уже издавна употребляемы, usitatae, понеже будь они метафорами, мало бы их люди понимали, но они как собственные слова и фразы используются, ибо уже вошли у людей в привычку. Это как если бы я какому-нибудь отроку сказал: Пожертвуй Господу Богу цвет своей младости, то бишь посвяти свой молодой и благородный возраст служению Господу Богу и пребывай в сем служении целые лета... Ибо какой прок от красивой речи, коли никому она невразумительна?» Банальность, обычность, близость необразному, «собственному» наименованию — таковы требования, которые классицизм предъявляет к образному наименованию; тем самым устраняется его случайность и единичность, признаки всегда готового пробудиться ненормированного эстетического. Наказ, разумеется, нельзя полностью отождествлять со стилистической практикой: мы слышали от обоих французских теоретиков классического слога Бюффона и Морраса, что даже в самом чистом классическом слоге возникают порой «вспышки искр» и появляются «счастливые случайности», то есть новые и неожиданные наименования. И, действительно, в классическом слоге можно найти образы необычайной интенсивности, чья мощь обусловлена как раз силой сопротивления, которое им пришлось преодолеть.

Подведем итог сказанному нами до сих пор о ненормированном и нормированном эстетическом, в особенности же о роли, которая выпадает на долю каждого из них в общем языковом процессе. Основная задача *ненормированного* эстетического — противодействовать автоматизации речевого акта[46], всякий раз вновь индивидуализировать его как применительно к личности говорящего, так и применительно к единичности языковой и внеязыковой ситуации, порождающей речевой акт. Препятствуя автоматизации речевого акта, ненор-

мированное эстетическое способствует сохранению и обновлению контакта между субъектом и языковой системой, а также между языковой системой и действительностью. Ненормированное эстетическое поддерживает далее связь между отдельными языковыми функциональными образованиями, вызывая их взаимопроникновение. Оно препятствует также автоматизации наименований, производя на свет все новые наименования даже для тех вещей, которые уже были наименованы, — отсюда столь близкие взаимоотношения между ненормированным эстетическим и словом как языковым элементом, поставляющим материал для наименований. Чем больше при номинационном акте преобладает эстетическая функция, тем более единичный характер, то есть тем более ограниченный лишь данным случаем, носит наименование, возникающее в результате этого акта, — отсюда тесная связь между эстетической функцией и образным наименованием. Существуют, разумеется, и образные наименования, уже в момент своего возникновения лишенные эстетического элемента (например, образные технические термины), но они и создаются без претензий на единичность и сразу же при своем возникновении превращаются в прямые наименования. В результате воздействия категории эстетического при номинационном акте постоянно возобновляется напряжение между речью и действительностью. Если поэт (J. Durych[47]. «Tulky do domově», Praha, 1938, s. 30) говорит, что «метафора — победный флаг, поднятый над взятой приступом твердыней», и что «подлинное имя... как чудодейственный освобождающий выкрик губит злые силы», то он хотя и в образной форме, но более обобщенно, чем думает сам, характеризует участие эстетически мотивированного наименования в поддержании напряжения между действительностью и языком. Наконец, ненормированное эстетическое поддерживает в индивиде и обществе пристрастие к постоянным языковым изменениям; мы констатировали выше его участие в распространении языковой моды и затронули вопрос о том, в какой мере можно по аналогии сделать вывод и об участии эстетического в распространении устойчивых языковых изменений.

Переходим к *нормированному* эстетическому. О своеобразии задач, которые возложены на него в языковом процессе, лучше всего свидетельствует его отличие от ненормированного эстетического. Если задача ненормированного эстетического — индивидуализировать речевой акт, нормированное эстетическое поддерживает обобщенность способов выражения, то есть их независимость от личности говорящего, и их *формальность*, то есть независимость от преходящей языковой и внеязыковой ситуации и от конкретного содержания. В связи с этим нормированное эстетическое способствует стабилизации языка, тогда как ненормированное эстетическое играет скорее роль инициатора языковых изменений или по крайней мере фактора, сопутствующего им. Если ненормированное эстетическое ведет к смешению функциональных языковых образований и целых языков,

нормированное эстетическое, в отличие от него, вызывает взаимное их разделение и разграничение. Нормированное эстетическое поддерживает также равновесие между отдельными функциями языкового проявления: в отличие от ненормированного эстетического, оно ослабляет эмоциональную функцию, представляющую опасность для упорядоченности, и в противовес ей поддерживает интеллектуальную функцию как блюстительницу дисциплины и защитницу от случайности. И во внутреннем языковом построении нормированное эстетическое выступает в качестве фактора равновесия; с помощью благозвучия оно вносит дисциплину в последовательность звуков и интонаций, с помощью различных ограничений упорядочивает выбор слов, абстрагируя и обезличивая образцы предложений, дисциплинирует синтаксические конструкции. При этом оно выдвигает на первый план элементы, поддерживающие смысловые и логические взаимосвязи, и подчиняет им те элементы, которые эти взаимосвязи нарушают.

Такова общая картина, возникающая в результате сравнения ненормированного эстетического в языке с нормированным. Однако речь здесь идет не о двух взаимоисключающих категориях, а о двух взаимнопротивоположных аспектах одного и того же отношения человека к системе знаков, каковую представляет собой язык, — и это было отмечено уже в вводной части нашей работы. В ненормированном эстетическом, как тоже уже говорилось, всегда, хотя часто лишь потенциально, содержится тенденция к нормообразованию, и, наоборот, в нормированном эстетическом никогда не бывает целиком подавлена необузданность эстетической функции, свойственная ненормированному эстетическому. Таким образом, два эти аспекта эстетического предстают перед нами как взаимнопротивоположные силы, постоянно борющиеся за господство без надежды на полную победу какой-либо из сторон; отношение между ними может быть охарактеризовано как полярность. Иными словами, ненормированное и нормированное эстетическое составляют в языке (и вообще всюду, где они встречаются) диалектическую антиномию, которая их одновременно и связывает и разделяет.

Динамика этой антиномии проявляется в языке неустанно, а не только в тех случаях, когда языковое выражение имеет преимущественную тенденцию к эстетическому воздействию, как это происходит в поэтическом искусстве. О поэтическом языке будет сказано особо. Но прежде чем перейти к нему, еще раз бегло рассмотрим под углом зрения эстетического всю шкалу языка от конкретного языкового выражения до совершенно абстрактной грамматической системы. Мы уже сказали выше и потом неоднократно подчеркивали, что ничем не скованная эстетическая функция, которую мы называем ненормированным эстетическим, тесно связана с актуальным *высказыванием*. Всякий раз, когда эстетическая функция проявляется в своем «чистом» виде, она всегда усиливает оттенок единичности и неповторимо-

сти, находясь таким образом в согласии с самой сущностью высказывания. Но если эстетическое принимает упорядоченный облик, оно становится нормированным эстетическим и, выйдя за рамки актуального высказывания, вступает в область конвенций, господствующих над отдельными высказываниями и обозначаемых общим названием речи. На пути от единичного высказывания к общеобязательным конвенциям речи лежит переходная область, которая тоже, правда, подчиняется известным правилам, но правилам, обязательным лишь для данного индивида; это область *индивидуальной речи*. Хотя эстетическое предстает в ней как нечто систематизированное, оно отнюдь не лишено при этом своей единичности, поскольку связано с одной единственной личностью, и, следовательно, индивидуальная речь в эстетическом отношении принадлежит еще к области ненормированного эстетического. Только надындивидуальная речь делает из эстетического нормированное эстетическое: та сторона речи, которая относится к области надындивидуальной речи, подлежит эстетическому нормированию. И все-таки даже надындивидуальная речь не представляет собой вершины языковой абстракции: над ней простирается область «Законченной и связной языковой системы», которая обозначается как «langue» (Marouzeau[48]. «Lexique de la terminologie linguistique»). Несмотря на то, что отдельные средства, предоставляемые языковой системой, могут быть в высказывании и речи использованы эстетически, сам «langue» как система эстетически индифферентен, ибо нет особого вида эстетических норм, которые соответствовали бы ему. И даже если какая-нибудь эстетическая норма перешла из речи в langue (ср. сентенцию «идеалистической филологии»: «Nihil est in syntaxi, quod non in stilo»*, она превратилась ipso facto** в норму грамматическую, эстетически нейтральную, и только ее нарушение, а отнюдь не точное соблюдение может ощущаться эстетически. Поэтому лингвистика в более узком смысле слова как наука о грамматической системе и ее имманентном развитии не наталкивается на своем пути на языковое эстетическое, коль скоро, разумеется, она не ставит вопрос об участии высказывания и речи в мотивировке динамических изменений грамматической системы. Однако это обстоятельство ни в коей мере не ослабляет большое значение языкового эстетического для противоположного полюса языкового процесса — для речи и высказывания[49].

Приступим, наконец, к проблеме *эстетического в поэтическом языке*. Поэтический язык, как уже было отмечено, есть специфическое функциональное образование, в котором, в отличие от всех остальных функциональных языков, эстетическая функция имеет тенденцию к господству. Безусловно, ни одно языковое проявление не ограничено одной единственной функцией, и еще в большей мере это

---

* Ничего нет в синтактике, чего не было бы в стиле (лат.).

** в силу самого факта (лат.)

относится к такому проявлению, где доминирует эстетическая функция, ибо она, будучи диалектическим отрицанием всех остальных, лишена внешней цели, которая качественно отличала бы ее от других функций; поэтому менее, чем какая-либо иная функция, она способна полностью затенить и заглушить функции параллельные.

Итак, в чем состоит это преобладание эстетической функции, которое мы считаем характерным для поэтического языка? Не означает ли такое господство исключительно эстетическое использование *всех* элементов языкового выражения? Это, безусловно, привело бы к подавлению всех остальных функций в пользу лишь одной эстетической функции; но практически это не может произойти, потому что любой элемент может обрести эстетическое воздействие только своим отличием от остальных элементов, так называемой *актуализацией*; актуализация возникает в результате того, что данный элемент более или менее резко отклоняется от обычного употребления. Однако если бы на отличие от других претендовали все элементы, они перестали бы взаимоотличаться. Поэтому нельзя себе представить одновременную актуализацию всех элементов. И в поэтическом языке эстетически воздействует лишь часть их, иногда большая, иногда меньшая; но эти количественные отклонения ничего не изменяют в том, что господство эстетической функции в поэтическом искусстве не имеет ничего общего с *количеством* актуализированных элементов. Эстетическое своеобразие поэтического языка проявляется в ином. Поэтическое произведение составляет сложную, но единую эстетическую структуру, составными частями которой становятся все его элементы, как актуализированные, так и не актуализированные, и их взаимоотношения. Этим поэтическое произведение отличается от любого коммуникативного высказывания, где эстетически значимы лишь актуализированные элементы. Таким образом, господство эстетической функции в поэтическом языке, в отличие от коммуникативного языка, в эстетическом значении высказывания как целого.

Будучи структурой, то есть неделимым целым, поэтическое произведение предстает как *эстетическая ценность*, явление комплексное, одновременно единичное и закономерное. Единичность его дана как раз неразделимостью состава, а закономерность взаимным равновесием отношений между элементами; как явление единичное поэтическое произведение неповторимо и случайно, но как явление закономерное оно претендует на всеобщее и постоянное признание. Всякая поэтическая (и вообще художественная) ценность притязает на это при своем создании, и тут ничего не меняет то обстоятельство, что — так же как и другие виды ценностей — она подвержена изменениям. Из вышеописанного характера эстетической ценности вытекает и особое отношение поэтического языка к ненормированному и нормированному эстетическому. Дело в том, что поэтический язык целиком не опирается ни на один из обоих этих полюсов эстетического: с ненормированным эстетическим его связывает склонность к еди-

ничности, с нормированным эстетическим — претензия на неизменность. Поэтому всякая попытка безоговорочно соединить поэтическое искусство с одним из обоих этих полюсов неизбежно отличается односторонностью и несет в себе зародыш собственного отрицания. Противоположность между ненормированным и нормированным эстетическим, потенциально присутствующая всюду, где в языке (и где бы то ни было вообще) проявляется эстетическая функция, в поэтическом искусстве (и в искусстве в целом) доведена до максимальной интенсивности. Таким образом, художественное развитие поэтического искусства основано на внутреннем диалектическом напряжении эстетического: оно постоянно колеблется между случайностью и законом, между единичностью и неизменной общеобязательностью, между ненормированностью и нормой. Поэтому поэтическая ценность и не может быть отождествлена с «прекрасным» в смысле совпадения с нормой: наряду с периодами, когда такое совпадение предписывается и осуществляется, бывают периоды, когда ему противятся и стремятся к ненормированному эстетическому. Внутреннее диалектическое напряжение эстетического всякий раз заново создает эстетическую ценность как свой синтез, всегда опять нарушая его в результате дальнейшей перегруппировки сил, которая в свою очередь требует установления нового равновесия.

Это напряжение, из которого каждый раз вновь рождается поэтическая ценность, проецируется и в ее внутреннее строение. Взаимоотношения между отдельными элементами поэтической структуры никогда не бывают совершенно безусловны: какие-то из этих отношений всегда ощущаются как противоречия, непривычность и даже уникальность которых придают структуре данного произведения характер неповторимого и, следовательно, неделимого целого. Если какой-нибудь элемент такого неделимого целого очутится в иных взаимосвязях, например, в непоэтическом, коммуникативном контексте, он приносит с собой всю атмосферу произведения, в котором он ранее находился. Это в равной мере относится как к большим цитатам, так и к отдельным словам, игравшим значительную роль в лексике того или иного поэта и получившим в ее смысловой атмосфере уникальную окраску. Здесь можно было бы подробнее поговорить о влиянии, которое поэтическое искусство посредством своего языка оказывает на гносеологическое отношение человека к миру. Языковой элемент, прошедший через поэтическое произведение или даже возникший в нем (например, определенное синтаксическое или интонационное образование), — это уже не просто языковое явление, а вместе с тем и гносеологический постулат. Дело в том, что такой элемент вызывает изменение *всего* отношения говорящего субъекта к действительности, причем изменение, соответствующее тому отношению к действительности, которое было характерно для поэтической структуры, включавшей в себя ранее этот элемент. Таким образом, эстетическое, создавая своим внутренним противоречием основу единства поэтическо-

го произведения, посредством не только содержания этого произведения, но также его языка становится для читателя преобразователем внеэстетических ценностей.

Итак, поэтическому произведению как эстетической структуре свойственна неделимость. Тем не менее поэтическое произведение не представляет собой целого, остающегося монолитным при всех обстоятельствах. Оно не является полностью самостоятельным и может пониматься как всего-навсего звено в динамическом ряду поэтического искусства; в языковом же отношении оно включено в непрерывный процесс поэтического языка. Применительно к этому развитию и с его точки зрения уже не звучит столь безоговорочно тезис о неделимости поэтической структуры. Можно проследить, как каждый языковой элемент, например, интонация, проявляется в поэтическом искусстве разных эпох и в разных произведениях. Но и это еще не все: противоречия между элементами, на которых основана неделимость поэтического творения, спустя известное время под воздействием привычки превращаются в сознании читательской аудитории в гармонические совпадения. Старея, произведение становится прекрасным (ср. Шальда. «Boje o zítřek», Praha, 1915, s. 120) и вместе с тем разложимым: впредь оно уже выступает как комплекс норм[50]. Использование каждого из актуализированных элементов, которое первоначально было единичным достижением своего творца, становится всеобщим правилом, применение которого уже зависит от неповторимого соотношения между актуализированным и остальными элементами; приемы, первоначально бывшие уникальными, застывают, превращаясь в нормы, каждая из которых может применяться сама по себе. Если творцом их был выдающийся поэт, критика и общественность предлагает их последующему поэтическому поколению как принципы, которыми необходимо руководствоваться для достижения поэтического воздействия; это поколение какие-то из них примет, одновременно какие-то из них нарушая, чтобы добиться с помощью новых противоречий нового оживления поэтической структуры.

Все это, конечно, в равной мере касается как языковых, так и тематических элементов, и мы видим, что внутри самого поэтического искусства в результате окаменения стареющих форм неустанно возникают новые эстетические языковые нормы. Но каково отношение между этими «поэтическими» нормами и теми эстетическими нормами, о которых говорилось выше и которые порождены общим согласием? Это отношение определяется тем, что поэтическая норма, в отличие от эстетической нормы в собственном смысле слова, возникает под влиянием индивидуальной инициативы, на которую опирается ее авторитет, даже если она получила общее признание: всякий раз, когда выдвигается требование соблюдения поэтической нормы, тем самым implicite* или даже прямо предлагается следовать великим образ-

* неявно (лат.)

цам. Кроме того, поэтическая норма обретает общее признание лишь задним числом, между тем как действительно всеобщая норма неотделима от него уже при своем возникновении. Поэтому действие поэтической нормы, как правило, остается ограниченным рамками поэтического искусства. Ее распространению в общем языковом употреблении мешает то же обстоятельство, которое, как было указано выше, делает невозможной любую, в том числе и непоэтическую попытку индивида эстетически регулировать язык, а именно отсутствие *предварительного* эстетического согласия. Разумеется, в те периоды, когда сам язык склоняется к эстетической регуляции, когда общий консенсус предуготован, и поэтическое искусство принимает могучее участие в эстетическом нормировании языка: «поэтическая» норма в значительной мере сливается тогда с общей эстетической нормой, точно так же как поэтические жанры словесности в эстетическом отношении сливаются в такое время с жанрами непоэтическими. В другие периоды, когда поэтические нормы предоставлены самим себе, они отличаются весьма малой стабильностью, непрестанно возникая и отмирая. Таким образом, и в их судьбе отражается непреходящее напряжение между ненормированным и нормированным эстетическим.

Но вернемся еще раз к самому этому напряжению, чтобы взглянуть на него с новой стороны. На основе всего, что мы говорили о нем до сих пор, может показаться, что противоречие между ненормированным и нормированным эстетическим проявляется только во временной последовательности отдельных периодов; теперь мы попытаемся показать, что оно наличествует всегда и воздействует неустанно. Так, прежде всего ненормированное эстетическое сохраняется и в те периоды, когда процесс развития имеет тенденцию к противоположному полюсу, то есть к максимальной эстетической нормализации. Интересно и поучительно обстоятельство, на которое в иной связи мы обращали внимание уже ранее: теоретики классицизма, такие как Бюффон и Моррас, указывают — хотя и с пренебрежением — на присутствие этого противоречия и предостерегают от него; предостережение, разумеется, свидетельствует о наличии того, от чего предостерегают. Однако можно доказать не только пассивное присутствие, но и деятельную активность ненормированного эстетического, причем именно языкового, в классический период. Во второй песне своего «Art poétique» Буало, «законодатель Парнаса», так формулирует правила оды: «Бурный слог оды часто выбирает случайную дорогу; прекрасная дисгармония является здесь средством художественного воздействия». Вероятно, мы не произведем насилия над смыслом этих слов, если истолкуем их как приказ — законодатель изъясняется не иначе как приказами — *использовать ненормированное эстетическое*. В результате парадоксального оборота дела ненормированное эс-

тетическое становится составной частью жанрового канона в самом классическом поэтическом искусстве.

Можно ли столь же наглядно доказать и противоположный тезис? Можно ли доказать участие нормированного эстетического в поэтическом творчестве таких периодов, которые имеют тенденцию к раскованности эстетического? В этом отношении типична поэтика символизма, как ее теоретически выразил один из чистейших представителей этой школы Стефан Малларме. О склонности символизма к эстетической единичности и, следовательно, к ненормированному эстетическому не может быть сомнений: «У Малларме гармония первых, случайно возникших слов определяет выбор или скорее приход дальнейших слов», — говорит о нем Моррас («Un débat sur le romantisme», p. 188). Тем не менее Малларме не перестает мечтать о произведении, «которое существует само по себе, независимо от случайных человеческих обстоятельств: как факт и сущность» («Divagations», «Quant au livre»)[51]. Он мечтает о том, чтобы возникшее как единичное уже в самый момент своего возникновения стало нормой, но без утраты своей единичности. Нет нужды доказывать, что речь здесь идет о неразрешимом парадоксе, который, однако, бросает резкий свет на присутствие нормированного эстетического в поэтическом творчестве, ориентирующемся на эстетическую единичность.

Итак, поэзия предстает перед нами как постоянно восстанавливаемый и непрерывно длящийся синтез ненормированного эстетического с нормированным. Разумеется, сама по себе противоположность этих двух полюсов не ограничена только поэтическим искусством, а проявляется всюду, где эстетическое выступает в роли фактора языкового процесса, выполняя такие важные задачи, как дезавтоматизацию высказывания и вместе с тем организацию и стабилизацию речи, оживление отношения между индивидом и языком и одновременно его обезличивание и т. д. Следовательно, сами задачи языкового эстетического предстают перед нами во взаимопротивоположных парах, на что, впрочем, было указано уже выше при рассмотрении эстетического в коммуникативном акте. Поэтому, если мы ограничим поле своего зрения только одним из аспектов эстетического, нам никогда не удастся охватить взглядом все значение и многообразие его воздействия на язык. Но именно так поступали авторы большинства предшествующих рассуждений об эстетике языка: одни — обычно теоретики — охотно принимают эстетическое как нормообразующий фактор; другие — обычно поэты, размышляющие об эстетическом в языке, — видят прежде всего ненормированное, не связанное правилами эстетическое. В своей работе мы попытались устранить подобную односторонность решений и доказать, что значение эстетического для жизни языка может быть измерено только размахом обоих этих крыльев.

О ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

I. Поэтический язык как функциональный язык и как материал

Весь комплекс вопросов, касающихся поэтического искусства вообще и поэтического языка в особенности, в последние годы заметно изменил свой облик. Это изменение стало возможным благодаря современному языкознанию, осознавшему внутреннее разграничение в соответствии с целями, которые преследует языковое проявление, в соответствии с функциями, для которых предназначены и к которым приспособлены отдельные языковые средства и целые их комплексы. Так поэтический язык предстал перед нами как составная часть языковой системы, как устойчивое образование, обладающее собственным закономерным развитием, как важный фактор в общем развитии человеческой способности изъясняться с помощью языка.

Поэтическому языку как одному из функциональных языков и посвящена эта работа. Но ввиду того, что до недавних пор его понимание при всем многообразии своих оттенков во всех вариантах принципиально отличалось от нынешнего, вероятно, не будет лишним, если мы в качестве введения скажем, чем с современной точки зрения поэтический язык *не* является, в чем его сущность *не* заключена. Прежде всего он далеко не всегда *украшает* выражение. Разумеется, он обладает этим свойством в определенные периоды развития, а именно в такие периоды, когда ощущается раздвоение между выражаемым содержанием и языковым выражением, причем выражение расценивается как облачение содержания. Но существуют периоды, когда оба эти элемента сливаются вплоть до полной неразличимости, и эта тесная их связь становится характерной чертой поэтического выражения. Не является постоянным признаком поэтического слова и красота: история поэтического искусства полна случаев, когда поэт сознательно искал языковой материал в словарных областях, безразличных к критерию красоты или даже негативных с этой точки зрения; так, Неруда — согласно известному высказыванию Шальды — обладал «отчаянной отвагой взять слова с улицы, немытые и нечесанные, и сделать из них посланцев вечности»[1]. Поэтический язык не тождествен и языку, предназначенному для выражения чувств, то

есть языку *эмоциональному*. Различие заключается в направленности этих языков: эмоциональный язык по самой своей сущности имеет тенденцию к максимально непосредственному выражению чувства, а потому ограниченному единичным психическим состоянием говорящего индивидуума; цель поэтического языкового выражения — создание надличностных и постоянных ценностей. Поэтическое искусство, конечно, может использовать в своих целях средства эмоционального языка и часто ими пользуется, особенно в периоды, когда подчеркивается связь поэтического выражения с единичной личностью его творца; тем не менее эмоциональное выражение — только *одно* из многих средств, которые поэтическое искусство присваивает в своих целях из богатого запаса языка как такового, точно так же оно обращается и к другим языковым слоям. Бывают такие периоды, когда отказ от эмоциональности выражения становится программным требованием: у нас Махар[2], Гельнер[3].

Поэтический язык далее не может быть полностью охарактеризован *наглядностью* («пластичностью»). Ведь существуют периоды, когда он — опять-таки программно — склоняется к абстрактности, ненаглядности. Недоверие к подчеркнутой наглядности характерно, например, для периодов классицизма. Впрочем, и само слово «наглядность» многозначно, и подразумевается им каждый раз нечто иное: то способность вызвать отчетливое представление, то сопровождение слова скоплениями неопределенных ассоциативных представлений и т. д. На протяжении же своего развития поэтический язык скорее колеблется между наглядностью и не-наглядностью, чем склоняется к одному из этих полюсов. В связи с этим нужно заметить, что и *образный* характер речи нельзя считать чертой, безоговорочно свойственной поэтическому языку: с одной стороны, образное наименование распространено в языке вообще, а не только в поэтическом языке, в том числе и «живое»* образное наименование; с другой стороны, в развитии поэтического искусства встречаются случаи отхода от образного наименования или по крайней мере от его преобладания. Наконец, даже *индивидуальность*, подчеркнутая своеобычность языкового выражения не может служить общим характерным признаком поэтического языка: не говоря о том, что самобытный слог возможен и вне поэтического искусства, например, в научной речи, необходимо иметь в виду, что существуют целые периоды развития, когда по-

---

* Так, например, в разговорной речи порой встречаются образные наименования (метафоры, сравнения и т. д.), импровизируемые с целью непосредственной характеристики ситуации. Это свойство разговорного языка хорошо иллюстрирует К. М. Чапек-Ход[4] в рассказе «Сто граммов»: «Встала тут Люция над корзиной, которую набивала бельем, и вместо того, чтобы "двинуться" с ней наконец к крахмальщику, стоит и стоит "что тебе электрический транспортер — или как это называется — на тротуаре, когда больше всего людей ходит". Как видите, Реза любила в своих метафорах различные вариации».

этический язык избегает своеобразия в выражении. Так, например, в эпоху классицизма устанавливается, какими словами, а порой и какими поэтическими образами можно пользоваться в поэзии, чтобы тем самым поставить преграду индивидуальной изобретательности. Существуют даже целые области поэтического искусства, стилистический канон которых складывается из твердо установленных конкретных конвенций, формул, обязательных для каждого творческого индивида; ср., например, в этом отношении богатырский эпос греческий или славянский: «копье, длинную тень бросающее», «белые груди», «море синее». М. Жус в книге «Etudes de psychologie linguistique» (Paris, 1925, p. 113) говорит об этом: «Рассказы гусляров, так же как повествования Гомера или пророков и раввинов, так же как послания Баруха[5], св. Петра, св. Павла и т. д., сводятся к чередованию относительно немногочисленных клише. Развитие такого клише происходит автоматически, согласно твердым правилам. Меняться может только порядок. Хороший гусляр — тот, кто играет формулами, как мы картами, кто умеет по-разному их располагать в зависимости от воздействия, которого он хочет достигнуть». Следовательно, своеобразие в таких поэтических формах явно отступает на второй план, и отводится ему лишь роль воздействия на характер компоновки заранее данных оборотов.

Таковы свойства, которые провозглашались, а частично и до сих пор провозглашаются характерными для поэтического языка в целом, но в действительности они присущи лишь отдельным периодам развития или отдельным специальным аспектам поэтического искусства. На основании этого перечня можно сделать вывод, что вообще ни одно свойство нельзя считать постоянным и общим признаком поэтического языка. Постоянным характерным признаком поэтического языка является лишь его функция; но функция — это не свойство, а только *способ использования* свойств данного явления. Тем самым поэтический язык ставится в один ряд с многочисленными иными функциональными языками, каждый из которых означает приспособление языковой системы к какой-то цели выражения; цель поэтического выражения — эстетическое воздействие. Однако эстетическая функция, которая, таким образом, доминирует в поэтическом языке (будучи в других функциональных языках только сопутствующим явлением), делает центром внимания сам языковой знак, выступая, следовательно, в качестве прямой противоположности действительной ориентации на цель, каковой в языке служит сообщение. Эстетическая «направленность на само выражение», которая, разумеется, характерна не только для языкового выражения и не только для поэтического искусства, а для всех искусств и для любого вида эстетического, — это явление, существенным образом отличающееся от логической направленности на выражение, имеющей целью его уточнение, то есть от направленности, которую особенно подчер-

кивает так называемое логистическое направление («венский кружок»[6]) и прежде всего Р. Карнап[7]. Уже само понятие языка толкуется логикой совершенно иначе, чем эстетикой, хотя логисты (впрочем, в согласии и с другими направлениями современной логики) в большей степени, чем старая логика, опираются на реальный язык, переходя от общего контекста к предложению и только от него к понятиям (M. Schlick. «L'école de Vienne et la philosophie traditionelle», — «Travaux du IX[e] congrès international de philosophie»[8], IV, Paris, 1937). Эстетика поэтического языка и речи вообще подразумевает под языком определенный национальный язык со всеми конкретными свойствами, порожденными и неустанно порождаемыми его историческим развитием. Логисты же под обозначением «язык» имеют в виду некий логический контекст, характеризующийся тем, что внутри его смысловые единицы, связанные взаимными логическими отношениями, взаимоопределяют значение; внимание обращается «не на значение знаков (например, слов) и не на смысл выражений (например, предложений), а только на род и способ соединения знаков, из которых построены выражения» (Carnap. «Logische Syntax der Sprache», Wien, 1934, S. 1). Поэтому единственную основу и закон смысловой связи в «языке» логики, согласно взглядам логистов, составляет синтаксис; в «естественном» же языке, как мы еще увидим, смысловая связь подчинена одновременно и не всегда совершенно параллельно двум видам отношений: с одной стороны, синтаксическим, с другой — чисто смысловым (смысловое построение текста). Язык такого рода, какой имеют в виду логисты, может создать для себя и отдельный исследователь (ср. Carnap. «Philosophical and logical Syntax», London, 1935, p. 77). Таким самостоятельным языком обладает и каждая из наук, а все вместе они стремятся создать «единый» научный язык; ср. известные попытки логистов «объединить науку». Таким образом, логистическое понятие языка в корне отличается от понятия языка как средства установления взаимопонимания в жизненной практике. То, что относится к одному, отнюдь не обязательно должно относиться к другому. Поэтому и направленность на выражение, рассматриваемая с точки зрения эстетики, совершенно не сравнима с той, которую имеют в виду логисты. Соответственно, нет смысла размышлять о специфической дифференции между двумя этими направленностями. Сами логисты, безусловно, ставят вопрос о специфической дифференции и относят поэтическое искусство к области эмоционального выражения; хотя они совпадают в этом мнении с Балли[9], сомнительность такого взгляда с точки зрения современных исследований очевидна (см. об этом выше).

Но и само понятие «направленность на выражение» означает для логистов отнюдь не то же, что для современной эстетики. В эстетике под ним подразумевается сосредоточение внимания на выражении во всем его многообразии, прежде всего функциональном; при этом из

поля зрения воспринимающего вовсе не исчезают внеэстетические функции языкового знака, и прежде всего — ни одна из тех трех основных функций, которые Бюлер в своей «Sprachtheorie» назвал изобразительной, экспрессивной и апеллятивной[10]. При эстетической направленности языковое выражение свободно осциллирует между ними, может в какой угодно момент присоединиться к любой из них и в какой угодно момент от любой из них отклониться, может различнейшим образом их комбинировать и т. д.; это и есть гносеологический результат его освобождения от односторонней связи с какой бы то ни было из них путем «ухода» в самого себя. Напротив, логическая «направленность на выражение» означает подчинение языкового выражения нуждам логики. Следовательно, отчетливо выделяется лишь одна из функций языкового знака, и эта функциональная изоляция ощутимо проявляется в стремлении очистить языковое выражение от всех внелогических моментов. С точки зрения логики, реальный язык никогда не бывает достаточно совершенным (Carnap. «Logische Syntax der Sprache», Wien, 1934, S. 3). Крайний предел и одновременно идеал языка логики — «абсолютные» знаки, в которых значение, данное связью с реальной действительностью, полностью уступило бы место «смыслу», почерпнутому из логического контекста («язык» математических формул); если же все-таки речь идет об отношении к реальности («синтетические» предложения по специальной терминологии логики), то подвергается контролю достоверность этого отношения («правомочность» и «неправомочность» синтетического суждения по логистической терминологии). В отличие от этого в поэтическом искусстве, где преобладает эстетическая функция, вопрос достоверности вообще не имеет смысла: высказывание «подразумевает» тут отнюдь не ту реальность, которую составляет его актуальная тема, а комплекс всех реальностей, универсум как целое или — точнее — весь жизненный опыт автора либо воспринимающего. Несравнимость эстетической «направленности на выражение» с логической доказана тем самым двояким образом: не только применительно к понятию языка, но и применительно к самому понятию «направленность».

После этого отступления вернемся к поэтическому языку. То, что целью поэтического способа выражения является само выражение, не лишает поэтический язык практического значения: именно в силу своей «самоцельности» поэтический язык более других приспособлен к тому, чтобы неустанно оживлять отношение человека к речи и речи к действительности, чтобы неустанно по-новому раскрывать внутреннее строение знака и указывать новые возможности его использования. Разумеется, эстетическая функция в поэтическом языке не господствует безраздельно: в нем идет постоянный спор и сохраняется постоянное напряжение между самоцельностью и сообщением, так что поэтический язык, хотя ввиду своей самоцельности он и противо-

стоит остальным функциональным языкам, не отделен от них непроходимой границей. Впрочем, у него чрезвычайно мало собственных языковых средств, так называемых «поэтизмов», чаще всего лексических, но иногда также морфологических или синтаксических; в большинстве случаев он черпает ресурсы из запасов, которые ему предоставляют остальные слои языка, нередко заимствуя у них даже весьма специфические способы выражения, нормальное употребление которых ограничено только одним языковым слоем. Этим поэтический язык одновременно и отличается от остальных языковых слоев, ибо каждый из них, как правило, использует только собственные средства, не считая, разумеется, общего языкового достояния, и вместе с тем проявляет тесную связь с ними, становясь посредником контакта и взаимопроникновения.

Тем не менее с одним из функциональных языков поэтический язык связан теснее, чем с остальными; это литературный язык. Поэтическое искусство, а с ним вместе и поэтический язык могут, конечно, беспрепятственно существовать и в таких национальных языках, которые не имеют литературных форм, или в таких языковых образованиях, которые не имеют ничего общего с литературным языком (ср. народное поэтическое искусство). Но в так называемой «искусственной» поэзии соединение поэтического языка с литературным настолько тесно, что, например, в словарях и грамматиках, кодифицирующих литературный язык, обычно цитируются примеры из поэтических произведений. Какой характер носит это соединение?

Иногда оно трактуется таким образом, что поэтический язык — один из оттенков литературного языка, подчиняющийся общим закономерностям этого более широкого образования. Так их взаимоотношения понимают прежде всего пуристы, очищающие литературный язык от чужеродных элементов, то есть не только иностранных, но и нелитературных отечественных, не соответствующих норме литературного языка. Но если они пытаются подчинить этой дисциплине и поэтический язык, большая часть его художественных приемов в их глазах будет выглядеть как своевольное нарушение языковой «чистоты», именно потому, что поэтическое искусство никогда не ограничивается лишь какой-нибудь одной областью языковых средств. Отсюда столкновения между пуристами и поэтами из-за права на свободу творчества или, напротив, из-за попыток ограничивать эту свободу; и мы в недавнем прошлом были свидетелями такого похода одних против других[11]. Таким образом, отличие поэтического языка от литературного совершенно очевидно. Но это не мешает их тесной связи, состоящей в том, что литературный язык даже в периоды, когда поэтическое искусство наиболее радикально нарушает его норму, образует фон, на котором воспринимается языковая сторона поэтического произведения. Именно отклонения от литературной нормы оцениваются в поэтическом искусстве как художественные приемы. Это уже не относится ни к одному иному слою языка (функциональному,

общественному и др.), причем даже к тем, из которых в данный момент поэтическое искусство черпает наиболее интенсивно; так, например, даже стихотворные произведения, целиком написанные на арго или диалекте, коль скоро они ощущаются как составная часть «искусственной» поэзии, выступают на фоне литературного языка, хотя и радикально нарушают его норму. Со стороны поэтического языка его интимная близость к литературному языку проявляется в том влиянии, которое поэтическое искусство оказывает на развитие литературной нормы. Влияние это, разумеется, не таково, чтобы все созданное поэтическим искусством в языковом плане сразу же и автоматически становилось литературной нормой. В особенности как раз наиболее заметные языковые новшества поэтического искусства, то есть неологизмы, довольно редко приживаются в литературном языке; зато тем эффективнее воздействие поэтической речи на построение языкового выражения проявляется в том, что поэтическое искусство поставляет литературной норме новые соединения слов, новые типы смысловой конструкции предложения и т. д. Впрочем, влияние поэтического языка на литературный бывает различным в разные эпохи; так, например, у нас оно было наиболее сильным в эпоху Возрождения, когда была предпринята сознательная и намеренная перестройка литературной нормы; характерно уже то обстоятельство, что эта перестройка началась *поэтическими* переводами Юнгмана. Тем не менее как литературный, так и поэтический язык, разумеется, сохраняют самостоятельность своего развития и полноправность собственных критериев: то, что для литературного языка было бы революционным переворотом, в поэтическом искусстве является простым художественным приемом, и напротив, часто определенный стилистический оборот, который, с точки зрения поэтического искусства, кажется весьма своеобразным и непривычным, вполне соответствует современной литературной норме; это принципиальным образом доказал на языке Махи[12] Б. Гавранек[13] (сб. «Torso a tajemství Máchova díla»[14], Praha, 1938, статья «Язык Махи»).

Мы уяснили для себя место поэтического языка в общей языковой системе. Но теперь нужно еще взглянуть на него с противоположной стороны, то есть уделить внимание положению языка внутри поэтического произведения. Что представляет собой язык в поэтическом искусстве? Он является здесь *материалом*, так же как металл и камень в скульптуре, красящее вещество и материя плоскости картины в живописи и т. д. Он также вступает в художественное произведение извне как воспринимаемое органами чувств явление, чтобы стать здесь носителем нематериальной структуры художественного произведения; и подвергается с этой целью обработке, преобразованию в художественном произведении. Тем не менее существует значительное различие между остальными художественными материалами и языком. Камень, металл, красящее вещество и т. д. вступают в

искусство как чисто природные явления, которые только в искусстве приобретают знаковый характер, начинают что-то «обозначать». Язык — знак уже по самой своей сущности: даже само природное явление, выступающее в качестве его основы, то есть звук человеческого голоса, выходит из органов речи уже сформированным для этой цели. По своему знаковому характеру к языку как художественному материалу приближается только материал музыки — тон, который также не является чисто природным звуком, а представляет собой составную часть тональной системы; только в таком качестве мы его понимаем. Музыкальный тон тоже в известной мере независим от своей звуковой реализации: профессиональные музыканты умеют читать партитуру так же беззвучно, как читатель книгу. Однако в отличие от языка существование тона почти целиком ограничено музыкой: природа за ничтожными исключениями не имеет тонов (в качестве едва ли не единственного тона в природе приводится звук осыпающихся песчаных дюн), в сфере деятельности человека, помимо музыки, тоны встречаются лишь в непосредственной ее близости и в тесной связи с нею; таковы, например, сигналы горна. Поэтому тон не включен в жизненную практику и не становится носителем определенного значения: «значение» музыкальной мелодии остается чистой устремленностью без определенного качества, способной включить в себя почти неограниченное число конкретных значений. Речь, напротив, существует и воздействует вне поэтического искусства как важнейшая система знаков, как знак kat exochén*: она представляет собой связующее звено человеческого бытия и формирует отношение человека к действительности и обществу[15].

Итак, по сравнению с материалом скульптуры и живописи речь дополнительно обладает знаковым характером и вытекающей из него относительной независимостью от чувственного восприятия: посему поэтическое искусство не обращается прямо ни к одному из органов чувств человека (разумеется, если мы абстрагируемся от его звуковой реализации, которая, однако, в художественном отношении является предметом особого искусства — декламации), но косвенно обращается ко всем им вместе. По сравнению же с материалом музыки речь обладает тем дополнительным свойством, что она существует и воздействует и вне искусства, благодаря чему для нее характерны смысловая определенность и тесный контакт с повседневной человеческой жизнью. Подчеркивая преимущества речи как художественного материала, мы, безусловно, не должны забывать и о невыгодах, составляющих оборотную сторону этих достоинств. Главная из таких невыгод заключается в том, что поэтическое произведение, опираясь на язык как исторически изменчивое явление, и после своего завершения легче подвержено изменениям, чем произведения других искусств. Дальнейшим развитием языка его художественное построение

* по преимуществу (древнегреч.)

может быть чувствительно нарушено и даже уничтожено: то, что поэт считал эстетически действенным, может утратить эту действенность, и, наоборот, эстетическую действенность могут обрести элементы, которые первоначально не были затронуты художественным намерением поэта.

Первое происходит, если эстетически преднамеренное преобразование определенного языкового элемента становится общеупотребительным, второе наблюдается в том случае, когда в результате изменившегося языкового ощущения общеупотребительные нормы современной поэту эпохи воспринимаются как нечто непривычное, необычайное. Другая невыгодность речи как поэтического материала состоит в том, что она ограничивает круг людей, воспринимающих поэтическое произведение, сводя его только к членам данного языкового сообщества. Для тех, кто не знает языка поэтического произведения, не существует и само это произведение, и даже те, кто знает этот язык, но не как родной, способны постичь поэтическое произведение лишь несовершенно и неполно: они не владеют всем богатством ассоциаций, связывающим слова и формы данного языка друг с другом и с действительностью. Чем интенсивней проявляется языковая сторона в каком-либо поэтическом произведении, тем сильнее оно связано с данным национальным языком; отсюда трудность перевода или даже непереводимость некоторых поэтических произведений, особенно лирических.

Таким образом, поэтический язык — как, впрочем, всякий функциональный язык — включен в систему *определенного* национального языка. Это обстоятельство имеет важные последствия, которые, несмотря на свою кажущуюся самоочевидность, до недавнего времени не были ясны даже теоретикам поэтического искусства и историкам литературы. Они состоят в том, что известный поэтический прием в разных языках под влиянием различного их характера обретает совершенно разные подобия. Так, одна и та же метрическая формула может в двух разных языках совершенно по-разному овладевать языковым материалом и производить разное впечатление. Исследования последних лет позволяют привести великое множество подобных примеров, но мы удовольствуемся одним, взятым из книги Якобсона «Základy českého verše» (Praha, 1926, s. 52 n.)[16]: А. В. Юнг перевел четырехстопный хорей Пушкина «Буря мглою небо кроет»[17], следуя букве оригинала, чешским трохеем «Bouře mlhou nebe kryje»; тем не менее чешское звучание глубоко отлично от русского, с одной стороны, количественно (в русском языке долгота гласного является элементом ударения, в чешском — не зависит от него), с другой стороны, вследствие того, что точное совпадение длительности стоп с размером слов, которое здесь проявляется, в чешском языке, имеющем ударение на первом слоге, вещь весьма распространенная, в русском же языке — из-за вольности ударения — относительно редкая, благода-

ря чему в данном стихе возникает эффект ономатопеи. И в других случаях проступает подобная же зависимость поэтического выражения от характера языковой системы. Вот почему и общеевропейские литературные движения, такие как символизм, футуризм и т. п., на разных языках выступавшие с одинаковыми программными требованиями, в отдельных национальных литературах могут прийти к весьма различным результатам: чешский символизм — это в основе своей иное явление, чем французский символизм во Франции или русский в России, и в национальном литературном развитии он имел иной смысл, хотя теоретические взгляды символистов были во всей Европе весьма схожи. Ввиду этого можно опять-таки понять, почему европейское литературное развитие в XIX и XX веках, в эпоху столь значительных международных контактов, отличается гораздо большим разнообразием, чем, например, развитие живописи или архитектуры то же эпохи.

II. Изменчивость поэтического языка в процессе развития, его жанровая классификация, его способность к совершенствованию

Будучи тесно связан, с одной стороны, с судьбой национального языка, с другой, с развитием отечественной и мировой поэзии, поэтический язык не может посреди этого двоякого движения оставаться без изменений; впрочем, к изменчивости поэтического языка ведет и преобладающий эстетический характер, поскольку эстетическое воздействие каждого приема по прошествии известного времени исчезает в результате автоматизации, то есть в результате того, что этот прием становится привычным и общераспространенным. Но в чем же состоит развитие поэтического языка? В том, что неустанно изменяется способ использования поэтическим искусством языковых средств, предоставляемых ему соответствующим национальным языком в целом, и в том, что подвергается изменениям запас этих средств. Языковые метаморфозы нередко осуществляются очень быстро: даже творчество одного поколения в языковом отношении не бывает единым на протяжении всего периода его деятельности, и часто даже у одного и того же писателя мы наблюдаем изменения языка от произведения к произведению. Как, например, преобразился за относительно короткое время поэтический язык Вл. Ванчуры! Хотя основой построения предложения у этого писателя на протяжении всего его предыдущего творчества оставался библейский язык, однако есть существенное различие между предложением, например, «Пекаря Маргоула» или «Последнего суда», полным дадаистических смы-

словых сдвигов, и монументальным предложением его последнего произведения — «Картин из истории чешского народа»[18].

Обновление в поэтическом языке и соотносительно с предшествующим периодом развития и в сравнении с нормой литературного языка предстает как известное насилие над языком, и поэтому принято говорить о *деформирующем* характере поэтического языка. Однако этим, в сущности, верным обозначением нужно пользоваться осторожно: о явном насилии, стремящемся действительно разбить или по крайней мере расшатать предшествующие формы поэтического выражения или формы общераспространенного литературного словоупотребления, речь идет лишь о некоторых школах и в некоторые периоды развития; иногда отклонения от поэтической традиции или от литературной нормы бывают менее ощутимы, так что они имеют скорее характер всего лишь особого использования существующих выразительных средств. Случается и так, что в некоторые периоды (а также в некоторых литературных жанрах) происходит значительное сближение поэтического языка с литературным, в результате впечатление своеобразия поэтического выражения почти исчезает и поэтические жанры без какого-либо различия оказываются в непосредственной близости к коммуникативным жанрам письменности. Происходит это главным образом при том условии, если обе стороны взаимно идут навстречу, то есть если язык коммуникативной письменности тоже обретает сильную эстетическую окраску. Такое положение мы наблюдаем прежде всего в периоды классицизма, именно о нем и мечтают все классицистически мыслящие теоретики. Но ни одно из перечисленных состояний: ни наибольшее взаимное отдаление литературного и поэтического языка, ни их наибольшее сближение, ни, наконец, золотая середина, — не является постоянным идеалом, ибо поэтический язык всегда находится в процессе изменений.

Какова же сущность изменений поэтического языка в процессе его развития? Она заключается в том, что комплекс языковых элементов постоянно перестраивается в целях эстетического воздействия всего высказывания. На первый план каждый раз ставится иной элемент и тем самым изменяется группировка всех остальных, поскольку все элементы поэтического произведения многократно связаны между собой бесчисленными взаимоотношениями, пронизывающими структуру произведения. Едва какой-либо из элементов займет ведущее положение, он увлекает за собой элементы, стоящие наиболее близко к нему, а другие, наоборот, оттесняет на задний план[19]. Допустим, что доминирующим элементом стала интонация. Она добивается гегемонии, слившись в непрерывную линию, способную нести на себе большую смысловую нагрузку. И тотчас же отступает на задний план все, что могло бы мешать этой интонационной плавности: резкая актуализация отдельных звуков, подчеркивание ударения, а вместе с тем и звуковая самостоятельность слова, отчетливое членение предложения с помощью выделений и пауз. Все это утрачивает четкие очертания и

сливается в единую мягкую волнистую линию (ср., например, стихи Врхлицкого[20] или Незвала[21]). Одновременно влияние этого сдвига проявляется и в смысловой области: поэт избегает слов с резко очерченными значениями и избирает выражения, богатые побочными ассоциациями из области представлений и чувств. Синтаксическое построение также подчиняется плавности интонационной линии: не будет нагромождений придаточных предложений и окажется приглушенной противоположность между господством и подчинением, которая требовала бы резких изменений высоты тональности; главные же предложения будут следовать друг за другом без четких синтаксических и смысловых границ, часто даже сливаясь в синтаксически неопределенные образования. В самом способе развития темы — в композиции — также можно установить влияние интонации; в коротких лирических стихотворениях интонация иногда становится носителем тематического членения. Мы видим, как под влиянием одного только элемента приведена в движение вся сложная структура языкового высказывания и как в результате этого языковая манера поэта начинает отличаться от обычного способа выражения. Если вследствие изменения поэтического направления меняется господствующий элемент, происходит новая перестройка, вновь отдаляющая поэтический язык от его предшествующего состояния и от обычной языковой нормы. Разумеется, простая схема, которую мы здесь набросали, имеет выгоды и невыгоды всякой схемы: хотя она наглядно демонстрирует, каким способом совершаются в поэтическом языке изменения, но далеко не отражает их реальной сложности и многообразия. Для того, чтобы познать их во всей полноте, нет иного пути, кроме подробного анализа какого-то конкретного отрезка действительного развития, — но это выходило бы за рамки принципиально теоретического рассуждения.

Нужно еще только заметить, что когда мы говорим «поэтический язык», то уже самим этим обозначением осуществляем схематизирующее абстрагирование. Не только у разных наций, но и внутри данной национальной письменности существует, собственно, целое множество поэтических языков. Каждый поэтический жанр представляет собой в известной мере самостоятельное языковое образование; иногда языковое различие отдельных жанров подчеркивается также использованием разных диалектов, как, например, в античном греческом поэтическом искусстве. Главным же образом отличаются друг от друга три основных поэтических формы: эпика, лирика и драма. Драма — это, в отличие от двух остальных форм, поэтическое искусство диалога, между тем как эпика и лирика — формы монологические; уже эта разница вызывает различие языковых средств и их использования. Лирика же прямо определяется как языковое поэтическое искусство и выступает в роли главного носителя развития поэтического языка; ритм здесь в первую очередь является бродилом, неустанно приводящим в движение языковые элементы стихотворе-

ния. Все языковые (и разумеется, также и неязыковые) элементы соотнесены с ритмическими схемами: так, например, эвфония на них непосредственно опирается (ср. «Май» Махи), интонация развивается параллельно членению стихотворения на строки и внутреннему членению строки с помощью ритмических пределов или вопреки им, выбор слов с определенным количеством слогов совершается под влиянием требований метрической рамки (так, чешский трохей отдает предпочтение словам с четным числом слогов, а из них опять-таки двусложным); синтаксическое и смысловое строение предложения может подчиняться ритмическому членению или расходиться с ним. А в языковом отношении это означает безгранично много: какой, например, победой для чешского стиха и для его дальнейшего развития было то, что люмировцы[22] и прежде всего Врхлицкий сделали менее обязательным обычное до тех пор совпадение окончания стиха с концом предложения; если поэзия следующего поколения смогла зазвучать монументальной кантиленой свободного стиха Бржезины[23], то преимущественно потому, что своим ритмическим и одновременно языковым новаторством для этого расчистило путь предшествующее поколение. Ритм и лирика — неразлучная пара, которая в значительной мере определяет судьбы поэтического языка во всем его объеме, включая язык эпической прозы и драмы. Эпический язык тоже имеет свой особый характер, обусловленный теми задачами, которые на него возложены. Прежде всего он вступает в интенсивный контакт с темой, которая силой своего внутреннего сцепления препятствует языковой самоцельности; поэтому эпическое языковое выражение приближается к самой грани между поэтическим и коммуникативным языками, часто обретая даже видимость простого инструмента. Но и в крайних случаях отношение эпического поэта к слову иное, чем отношение такого говорящего, для которого смысл высказывания лишь в сообщении; поэт всегда думает «о фразах, которые должны иметь свой характер, свой слог, свои способы связи и свой порядок, о словах и их богатстве, их стертости, об их сочности и об утрате ими своего аромата, а также обо всех опасностях, которые таит в себе материал, с которым он работает» (M. Majerová. «Pohled do dílny», Praha, 1929, s. 13)[24]. Центральное звено эпического языка — предложение, элемент, посредничающий между языком и темой, простейшая динамическая (то есть осуществляющаяся во времени) смысловая единица, уменьшенная модель общего смыслового построения высказывания. Развитие эпики тесно связано поэтому с развитием предложения; таким образом, и эпика включена в развитие поэтического языка, воспринимая языковые завоевания лирики и обеспечивая их переход в коммуникативный язык.

Этим мы ограничимся, говоря о жанровой дифференциации поэтического языка. Остается еще вопрос, может ли его развитие вести к совершенствованию. Если вопрошающий имеет в виду совершенствование абсолютное и неизменно обязательное, ему необходимо отве-

тить, что каждая эпоха и каждое состояние поэтической структуры имеет собственную меру художественного совершенства и в языковом отношении: язык древнего чешского поэтического искусства и с художественной стороны не был менее совершенным, чем нынешний поэтический язык, хотя он на шестьсот лет старше. Но возможен и другой тип совершенства поэтического выражения, совершенство виртуальное, состоящее в способности данного национального языка выполнять задачи, которые ставят перед данной литературой общелитературные течения или имманентные предпосылки ее собственного развития. Эта способность возрастает по мере накопления уже разрешенных задач. Хотя одна и та же ситуация никогда не встречается в процессе развития дважды, в известной мере аналогичные ситуации имеют место часто, и предшествующий опыт в обращении с языковыми средствами делает возможным при новом решении путь вовсе не более гладкий и простой, а более сложный и искусный. Таким образом, охарактеризованное нами виртуальное совершенствование ведет не к автоматическому подражанию образцам, а к повышению уровня задач, которые ставятся перед языком, и их решений. Как раз чешская литература, особенно начиная с Возрождения[25], открывшего эпоху нового созидания литературной традиции, предоставляет множество интересных примеров подобного рода совершенствования. Сравним, например, люмировскую поэзию с пухмайеровской[26]! Две эти поэтические школы в своем отношении к стихотворному ритму оказались в чрезвычайно сходной ситуации: одна перед романтическим ослаблением связи между просодической основой и метром, вторая после полной ликвидации этой связи одинаково стремятся к максимально точной реализации метра с помощью языкового материала. Однако строгая реализация метра приводит к ритмическому однообразию, которое пухмайеровцы пытаются разными способами, хотя и безуспешно, замаскировать, между тем как люмировцы почти столетие спустя избирают в качестве действенного средства для достижения этой цели интонацию, сметающую все преграды и в общем впечатлении от стиха оттесняющую ритм на второй план. Здесь не остается ничего другого, как говорить о совершенствовании, в особенности если мы сознаем, что робкие шаги к такому решению делали уже пухмайеровцы (Шафарик)[27]. Но как только чешский стих научился обращаться с интонацией, этот языковой элемент все чаще становится объектом эстетической актуализации. Причем использование интонации продолжает разрабатываться и совершенствоваться: если люмировцы для выделения интонации вынуждены были прибегать к чрезмерному насилию над порядком слов и их слоговым составом (ср. люмировские «сокращения»: slední, hled*), то последующие школы добивались непрерывности интонационной линии со значительно мень-

* Слова slední от poslední (последний), hled от pohled (взгляд) употреблялись только в поэтическом языке (прим. перев.).

шей затратой средств и даже без какого-либо нарушения естественного порядка слов (переводы К. Чапека[28], стихи Незвала). Поэтому нет оснований отрицать возможность совершенствования языка в процессе его развития, если только мы будем понимать это совершенствование как динамический фактор.

III. Звуковая сторона поэтического языка

Рассмотрим теперь весь комплекс элементов языковой системы, чтобы установить, каково участие отдельных элементов в построении поэтического произведения. Прежде всего нужно напомнить, что в соответствии со строением языкового знака эти элементы делятся на две группы. Первая из них включает в себя те элементы, которые могут, хотя и не должны, неизбежно и безусловно обрести реализацию, воспринимаемую органами чувств; вследствие чего это «факты действительности», выступающие в роли носителей нематериального значения языкового знака. Де Соссюр, которому принадлежит заслуга разграничения основных сторон языкового знака, для обозначения их ввел термин «signifiant»*; мы удовольствуемся обиходным, хотя и не слишком точным названием «звуковые элементы» (точный термин «фонологические элементы» не исчерпывает всего объема звуковой стороны поэтического языка, содержащего и элементы, не относящиеся к фонологической системе, например, тембр). Вторая группа включает в себя элементы, даже потенциально недоступные чувственному восприятию. Это смысловые элементы в широком понимании, следовательно, и грамматические; в терминологии де Соссюра для них имеется название «signifié»**. Но такое двоякое разграничение не означает, что мы отрицаем существенное единство языкового знака; об этом единстве говорит уже то обстоятельство, что ни одна из указанных групп не лишена полностью свойств второй группы. «Звуковые» элементы не являются всего лишь чувственно воспринимаемыми носителями значения, но и сами имеют смысловой характер; поэтому они не перестают существовать, даже не получив звуковой или какой-либо иной (например, оптической) реализации, как это имеет место в «мысленной» речи. Они в первую очередь — части языкового знака и только затем — акустические явления; они могут даже приобрести совершенно конкретное значение, например, при ономатопее, когда «означают» неязыковые звуки. И наоборот, группа смысловых элементов, хотя они и не могут быть чувственно воспринимаемы, не утрачивает связи с действительностью: ведь само их назначение состоит в том, чтобы указывать на действительность, подразумеваемую

---

* означающее (звуковая форма слова) (фр.)

** означаемое (смысловое содержание слова) (фр.)

знаком; итак, в своем отношении к действительности языковой знак на самом деле симметричен: звуковая сторона исходит от действительности, смысловая сторона на нее направлена хотя бы лишь посредством психических явлений (представления, чувства, волевые импульсы, пробужденные речью).

Открытие основ внутреннего строения языкового знака, осуществленное де Соссюром, отграничило языковой знак как от просто акустических «явлений» (звуки в природе и т. д.), так и от чисто душевных движений. Тем самым открылись новые пути не только для лингвистики, но и для будущности теории поэтического искусства. В первую очередь изучение поэзии было освобождено от неоправданной веры в прямую зависимость поэтического произведения от его акустической реализации. Пало утверждение, что подлинной жизнью произведение живет только при чтении вслух, утверждение ошибочное[30], ибо существуют поэты (не только читатели), имеющие в виду написанное, а не произносимое вслух произведение[31]; лишились также смысла рассуждения об однозначно ономатопеической или эмоциональной экспрессивности отдельных гласных. С другой стороны, раскрылся знаковый характер поэтического произведения в целом и его частях; поэтическое произведение было освобождено от слишком однозначной связи с душевными процессами, происходящими в авторе и читателе; тем самым было привлечено внимание к его внутреннему построению, причем, благодаря знаковости произведения, не нарушались его связи с окружающими явлениями. В то же время стало очевидным, что явления, соприкасающиеся с произведением (поэт, читатель, социальная действительность и т. д.), само произведение может только многозначно «обозначать», оно не может быть механически неизбежным и однозначным следствием чего или кого бы то ни было из них. Так, например, одно и то же состояние поэтической структуры может в разной среде «означать» различные состояния общественной организации. По образцу языкового процесса поэтическое творчество было понято как совместная деятельность автора и воспринимающего, а отнюдь не как ничем не ограниченное самовыражение автора или, напротив, автоматическая реакция на социальный заказ. Из дальнейших глав выяснится, как мы надеемся, и еще одно влияние лингвистики на поэтику, которое заключается в том, что лингвистика дала модель структурного анализа всего поэтического произведения, а не только его языковой стороны. Естественно, что открытие де Соссюра имеет лишь значение инициативы, разумеется, гениальной; только последующее могучее развитие лингвистики, порожденное данным де Соссюром толчком, детально раскрыло и все более детально раскрывает построение языкового знака; точно так же лишь это последующее развитие сделало возможным применение лингвистических методов к проблемам поэтики.

Приступим теперь к первой из двух больших групп элементов поэтического произведения, *к звуковой стороне*. Уже из предшествую-

щих объяснений ясно, что эта сторона не должна отождествляться с акустической реализацией поэтического текста. Еще О. Зих разграничил (в работе «O typech básnických» в «Č. mod. fil.», VI, отдельное издание — Praha, 1937) звуковые качества, данные в самом тексте, от тех, которые зависят от решения декламатора; только первые из них составляют действительную «звуковую» сторону поэтического произведения; мы не должны, однако, полагать, как опять-таки показал еще Зих, что существует строгая граница между «звуковыми» элементами, содержащимися в произведении, и элементами, не зависимыми от текста: каждый из этих элементов в большей или меньшей мере задан текстом и вместе с тем более или менее независим от него. Характеристику звуковой стороны поэтического языка сделали возможной и лингвистические фонологические исследования, предметом которых являются как раз звуковые свойства речи, «важные» в лингвистическом отношении, поскольку они образуют составную часть языковой системы. Необходимо, конечно, добавить, что все звуковые свойства поэтического текста, независимые от звуковой реализации, являются в строгом смысле слова фонологическими, если предметом фонологии мы действительно считаем лишь звуковую сторону языковой *системы* (langue); многие звуковые свойства, которыми интересуется теория поэтического языка, относятся к области норм менее абстрактных, чем законы «языка» как абстрактной системы, то есть к области так называемой «речи» (parole). Так, например, к фонологии в собственном смысле не относится, как было уже отмечено, тембр, то есть окраска голоса; однако есть поэты, у которых сам текст предопределяет частые изменения языковой окраски; так тембр становится составной частью поэтической структуры и должен стать предметом изучения поэтики.

Рассмотрим теперь, разумеется, лишь в самом кратком виде, возможности поэтического использования отдельных звуковых элементов языка, каковыми являются: звуковой состав языкового проявления, интонация, сила выхода, окраска голоса и темп. Как было уже отмечено, каждый из этих элементов в разной мере предопределяется текстом. Так, звуковой состав полностью задан текстом, и только второстепенные артикуляционные свойства могут до некоторой степени находиться во власти декламатора; интонация и сила выхода уже в меньшей мере руководствуются текстом; еще более затруднено влияние текста на окраску голоса и на темп. Нужно добавить, что декламатор нередко может (например, при обращении с интонацией) присваивать себе право свободно распоряжаться этими элементами еще и сверх меры, обусловленной текстом, разумеется, ценой неудачной реализации текста и даже преодоления физиологических голосовых «преград» (см. об этом в трактате Сиверса «Ziele u. Wege der Schallanalyse», Heidelberg, 1924). Говоря о предопределенности звуковой стороны произведения текстом, мы имеем в виду лишь адекватное, не дефор-

мированное в голосовом отношении прочтение, соответствующее предъявляемым произведением требованиям.

Первое место среди звуковых элементов занимает звуковой состав текста и последовательность звуков. Под звуковым составом мы имеем в виду соотношение, в каком представлены в тексте отдельные звуки, данные фонологической системой национального языка, на котором написан текст; соотношение это в различных языковых проявлениях, не только поэтических, может быть разным и отличаться от средних характерных для данного языка норм. В поэтическом искусстве эти отклонения могут расцениваться как фактор эстетического воздействия, хотя выбор звуков происходит без сознательного намерения автора; как повсеместно в искусстве, так и здесь эстетическая преднамеренность не предполагает в обязательном порядке сознательного замысла. Для установления характера звукового состава необходимо сравнить статистику звуков, представленных в данном тексте, со средней частотностью отдельных звуков данного языка в целом. Когда речь идет о более значительных по объему текстах, можно ставить также вопрос, одинаков ли звуковой состав на всем протяжении текста или изменяется. О влиянии звукового состава на художественное построение произведения говорится в книге А. Артюшкова «Звук и стих» (Петербург, 1923)[32].

Наряду со звуковым составом и в еще более зримой форме, чем он, фактором эстетического воздействия поэтического произведения является последовательность звуков. В результате преднамеренной организации ее возникает звуковой эффект, названный *эвфонией*. Сейчас уже не вызывает никаких сомнений, что источник эстетического воздействия звуков — в их сочетании, с помощью которого к ним привлекается внимание, между тем как смысловое значение присоединяется к ним лишь дополнительно как следствие контакта эвфонической звуковой формулы с содержанием; вот почему это воздействие не только многообразно (ономатопея, эмоциональная экспрессивность, экспрессивность, связанная с представлениями), но и многозначно: никогда нельзя утверждать, что то или иное сочетание звуков, тот или иной звук неизбежно и сами по себе выражают акустическое явление, оптическое или иное представление, а порой и чувства, подражанием которым или изображением и выражением которых они в данном случае являются. Прежде всего отдельные звуки сами по себе в смысловом отношении индифферентны: каждый из них способен выражать взаимопротивоположные звуки, представления, чувства. Эвфоническая организация звуковой последовательности состоит чаще всего в том, что известный звук многократно повторяется, что один или несколько раз повторяется целая группа звуков в одном и том же или в несколько видоизмененном составе. Используются также качественные отношения между неодинаковыми звуками, например, гласные сочетаются в последовательности, соответствующей высоте их верхних тонов (в чешском языке эта градация та-

кова: u, o, a, e, i), или так, чтобы подчеркнуть их противоположность по высоте (u — i). К эвфоническим факторам в чешском языке относится и долгота гласной; эвфоническая преднамеренность в обращении с долготами проявляется, с одной стороны, в чрезмерном их использовании, что может быть установлено статистическим путем, с другой, — в скоплении долгих гласных на заметных местах текста, в частности, в конце строк. В эвфонической функции долгота, безусловно, применяется скорее как определенное артикуляционное качество, чем как временная длительность; длительность гласного обращает на себя внимание читателя только в том случае, когда различие в длительности звучания между долгим и кратким слогом становится основой поэтического ритма, как это происходит в метрической просодии.

Однако во всех приведенных примерах эвфония, как правило, нуждается в дополнительной опоре, которую она находит в ритмическом, синтаксическом или смысловом членении контекста: только подчеркнутые таким способом сочетания выглядят как преднамеренные. Из-за ограниченности звукового репертуара (например, в чешском языка всего пять гласных) случайные сочетания одинаковых звуков или даже целых повторяющихся звуковых групп имеют место и в текстах, лишенных эвфонической и вообще какой-либо эстетической преднамеренности, но такие сочетания обычно ускользают от внимания читателя, так же как случайные цепочки трохеических или дактилических слов в прозе. Наиболее частой и наиболее действенной опорой эвфонии бывает ритмическое членение стиха; в свою очередь сильно подчеркнутая эвфония в стихотворном произведении становится значительным вторичным ритмическим фактором; ср., например, «Май» Махи, где эвфонические формулы, как правило, не только выделяют каждую строку, но даже подчеркивают ее внутреннее расчленение. Можно также привести примеры просодических систем, в которых эвфония приобрела функцию основного ритмического фактора (аллитерирующий древнегерманский «Stabreim»[33]). На грани эвфонии и поэтического ритма находится, несомненно, и рифма, а также родственные ей явления типа ассонанса; в рифме ритмическая функция порой тоже преобладает над эвфонической, поскольку она служит сигналом окончания основной ритмической единицы — строки. Хотя эвфония кажется наиболее внешним элементом поэтического текста, как и всякий иной элемент, она может играть роль структурной доминанты, то есть элемента, который именно в силу своего выделения приводит в движение все остальные элементы и определяет меру их актуализации; так, например, обстоит дело с эвфонией в «Мае» Махи.

Мы уже несколько раз наталкивались на связь звуков и их последовательности со значением; речь шла о значении или скорее иллюзии значения, заключенных в самих звуках. Но звуки и их последо-

вательность могут стать смысловым фактором и косвенно, выступая в качестве посредников смысловых отношений, а именно устанавливая смысловой контакт между сходными по звучанию словами. На этой функции звуков основаны некоторые фигуры, такие как парехеза[34], аллитерация и частично парономасия[35]; ее используют различные виды игры слов, например, каламбур, но типичное ее проявление — рифма. Наряду с эвфонической и ритмической функцией рифма выполняет и смысловую задачу: она обнаруживает скрытые возможности смысловых отношений между словами; эту ее семантическую весомость выразил Бодлер, говоря, что «поэт, который точно не знает, сколько возможных рифм несет в себе каждое слово, неспособен высказать простейшую мысль» («Œuvres posthumes», Paris, 1908, p. 17)[36].

Следующей за звуком языковой единицей является *слог*; и слог еще полностью принадлежит «звуковой» (фонологической) области, не будучи самостоятельным носителем значения: односложное слово — это именно уже слово, а не просто слог. Поэтическое использование слогового состава слов возможно применительно к интонации, экспирации, темпу, ритму и значению; следовательно, оно многосторонне, и изучение его весьма важно для поэтики; основы такого изучения заложены у нас О. Зихом в статье «О ритме чешской прозы» («Živé slovo», I, 1920—1921, s. 66—78). Для интонации слоговой состав слов приобретает значение потому, что слова с определенным постоянным числом слогов в текстах с актуализированной интонацией порой служат основой интонационных кадансов; совершенно аналогичным образом в текстах, где ярко выраженное применение получает экспирация, слоговые образования определенной длины используются в качестве основы клаузул[37] (о клаузулах см. в книге Ф. Новотного «Eurhithmie řecké a latinské prózy», Praha, 1918—1921). Слоговой склад речи воздействует на темп тем, что обилие многосложных слов неизбежно замедляет произношение, особенно как раз в чешском языке, где не слишком энергичное ударение на первом слоге не способно перевесить безударные слоги. Слог может также стать и просодической основой поэтического ритма, при этом число слогов характеризует строку как ритмическую единицу; ритмизированный таким образом стих называется слоговым (силлабическим). Но и в строго метрических системах слоги выполняют важную ритмическую задачу: ритмическая дифференциация, устраняющая однообразие метра, определяется здесь преимущественно слоговым складом лексического материала; так, например, трохеический стих будет иметь совершенно иной ритмический характер в зависимости от того, состоит ли он главным образом из четырехсложных слов или заполнен большей частью двусложными словами. Наконец, слоговой состав слов оказывает влияние и на смысловую сторону речи; подобное влияние оказывается возможным в силу того, что некоторые категории слов характеризуются относительно постоянным числом слогов;

так, например, отглагольные существительные в чешском языке часто многосложны (předvídání, kupování, odhadování, zakopávání* и т. д.), а наречия места и времени часто односложны (zde, tu, tam, kam, sem, ted', již, hned, dnes**). Вследствие этого, если в тексте — например, в силу ритмических причин — находит применение определенный тип слогового склада слов, то тем самым подчеркиваются и те смысловые категории, в которых преобладают слова этого типа, и наоборот, выделение определенной смысловой категории может в свою очередь воздействовать на ритм посредством слогового склада слов (см. об этом в нашей работе «"Возвышенность природы" Полака»[38]).

Следующий языковой элемент языка — *интонация*. Этим термином лингвистика привыкла обозначать явления, связанные с высотой голоса. С одной стороны, это относительный высотный уровень голоса (высокий — средний — низкий), характерный для всего текста или значительного его отрезка, с другой — высотное колебание на данном уровне, иначе говоря, языковая «мелодия», разумеется, отличающаяся от настоящей, музыкальной мелодии тем, что она не знает постоянных высотных величин, остающихся неизменными в процессе звучания, то есть тонов, составляющих определенную систему. Функции интонации в языке многочисленны. Прежде всего интонация является синтаксическим фактором, и ее роль в этой функции опять-таки многообразна: 1. она объединяет слова и словесные обороты, из которых складывается предложение (сложное предложение), и тем самым является одним из основных признаков предложения; 2. она разграничивает друг от друга повествовательные, восклицательные и вопросительные предложения; 3. она служит для выражения отношений между словесными выражениями или целыми предложениями, расположенными друг возле друга без союзов (Пешковский. «Русский синтаксис в научном освещении», Москва, 1914[39]). В качестве синтаксического фактора интонация, конечно, строго узаконена, вследствие чего относится к фонологии предложения (S. Karcevskij. «Sur la phonologie de la phrase». — «Travaux du Cercle linguistique de Prague», IV, Praha, 1931[40]). Другая функция интонации смысловая; так, например, высотная противоположность может служить средством акцентирования смысловой противоположности слов и предложений; интонационные оттенки могут быть симптомами смысловых различий; наряду с участием в синтаксическом членении предложения, интонация может также служить опорой его смыслового членения. Наконец, третья функция интонации экспрессивная и апеллятивная: с одной стороны, она может выражать эмоциональную окраску слова или предложения, с другой — сигнализировать о призыве, с которым автор языкового проявления, казалось бы, даже неапеллятивного, об-

---

* предвидение, совершение покупки, отгадывание, закапывание

** здесь, тут, там, куда, где, сюда, теперь, уже, сразу, сегодня

ращается к слушателю. В двух последних функциях интонация не имеет однозначной узаконенности, присущей фразовой интонации, но ее характер может тем не менее определяться значением или организацией текста (ср. интонационное различие между «pojd' sem!» и «sem pojd'!»*, предложениями, отличающимися друг от друга лишь порядком слов и, конечно, интонацией).

Поэтический язык использует интонацию во всех трех ее функциях[41]; с точки зрения художественного построения для данного текста будет характерно уже установление того факта, какая из этих функций встречается чаще. Более детальный интонационный анализ поэтического текста потребует прежде всего, чтобы мы выяснили, как интонация воздействует на остальные элементы в плане их эстетической актуализации и какое влияние в свою очередь оказывают они на нее; при этом встанет вопрос и о ее структурном господстве или подчинении. Важную роль в поэтическом произведении играет также характер интонационной *линии* (плавный, сливающийся воедино или прерывистый) и уровень высоты голоса, который требуется для произнесения текста; крутизна или постепенность подъема интонационных волн и густота или, наоборот, редкость интонационных кульминаций тоже влияют на звуковое оформление текста. Все эти свойства поэтической интонации трактует известная работа Сиверса «Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung» («Rhythmisch-melodische Studien», Heidelberg, 1912); но, в отличие от Сиверса, мы должны подчеркнуть, что ее обусловленность текстом может быть доказана и лингвистически определена только исследованием отношения отдельных свойств интонации к остальным элементам произведения (напр., к синтаксическому и смысловому построению предложения, к выбору лексического материала и т. д.). Особо действенным инструментом создания интонационной линии в чешском языке является благодаря своей «свободе», то есть значительной независимости от грамматического построения, порядок слов; наиболее интенсивно использовали его с этой целью люмировцы; послевоенная поэзия, хотя она вновь актуализировала как раз интонацию, отказалась от инверсий в порядке слов (К. Чапек, Незвал).

Графическим знаком, соответствующим интонации, служит в тексте пунктуация. Поэтому при интонационном анализе поэтического текста очень важно установить отношение между пунктуацией поэта и нормальным использованием пунктуации, причем даже в тех случаях, когда поэт сознательно не подчеркивал своего положительного или отрицательного отношения к пунктуационному оформлению текста. Графическими знаками интонационных свойств текста могут стать и разные типы набора (курсив, прописные буквы), если они применяются с этой целью в нормально набранном тексте, как это

* «иди сюда!», «сюда иди!»

любили делать символисты. То же значение может приобрести и членение текста на строчки, если им обозначены подъем или падение интонации, а порой также иные ее свойства. Малларме в предисловии к своей поэме «Un coup de dés»*[42] говорит о графическом оформлении страницы прямо как о «партитуре». Наконец, и членение текста на абзацы имеет интонационное значение: так, напр., предложение, стоящее в тексте как самостоятельный абзац, имеет совершенно иную интонацию (и, разумеется, также и значение, особенно смысловую значимость), чем то же предложение, находящееся в большом абзаце всего лишь как его составная часть; но и большой абзац представляет собой своеобразное интонационное целое, характеризуемое прежде всего определенным типом заключительного интонационного каданса. Важную роль может играть интонация — особенно в лирическом стихотворении — и при организации общего композиционного плана: текст в таких случаях получает членение с помощью повторяющегося интонационного образования, либо проходящего через целые отрезки текста, либо характеризующего в форме «каданса» конец, а иногда и начало отрезка (ср. Жирмунский, «Композиция лирического стихотворения», Петербург, 1921).

Наконец, нужно упомянуть и об отношении интонации к поэтическому ритму. Это отношение играет весьма существенную роль, хотя традиционная ритмика мало с ним считается. Если в стихе нет иного ведущего просодического фактора, интонация автоматически берет на себя эту функцию, как это имеет место, напр., в «самом свободном» типе современного чешского стиха[43]. Но даже если ведущим просодическим фактором является иной звуковой элемент, напр., ударение, интонация не утрачивает значения фона, на котором развивается метрический рисунок. Стих подобен предложению: так же, как предложение характеризуется единством своей интонационной организации, так и «стиховая» интонация на протяжении стихотворения постоянно либо совпадает, либо перекрещивается с фразовой интонацией. Тем самым интонация ограничивает основную единицу стихотворного ритма, единицу, без которой даже самая регулярная последовательность ритмических сигналов не будет производить впечатления «стиха». Отсюда ее основополагающее значение для поэтического ритма. Наряду с тем она служит, разумеется, и для ритмической дифференциации, прежде всего как раз своим постоянным потенциальным спором с фразовой интонацией, который может быть актуализован в разных видах «переноса» (enjambement). Об интонации как ритмическом факторе см. нашу статью «Интонация как фактор поэтического ритма»[44].

Из звуковых элементов ближе всего к интонации *интенсивность выдоха*, экспирация; поэтическое искусство также использует ее в

* Удача (фр.).

своих целях. В чешском языке экспирация — главный звуковой элемент ударения; поэтому в «ударном» стихе она выполняет роль основного носителя метрического рисунка. Но одновременно она является и фактором ритмической дифференциации, ибо поток выдыхаемого воздуха неустанно колеблется и вершины его интенсивности весьма отличны друг от друга. Лишь изредка ударения в двух соседних словах имеют одинаковую интенсивность. Учение о «фразовом» ударении, разработанное на материале чешского языка главным образом Гебауэром[45] и Травничеком[46], далеко не исчерпывает богатство этой изменчивости. Причины ее также многочисленны; они имеют синтаксический, смысловой и ритмический характер (в последнем случае мы имеем в виду «естественный» ритм речи как таковой). Специфично отношение колебаний интенсивности выдоха к интонации. Оба явления в известной мере параллельны. Напр., так же как интонация заключает предложения, члены предложения, смысловые отрезки и т. п. кадансами, экспирация предоставляет для их завершения «клаузулы». Определенное завершающее звуковое образование, опирающееся на словесное целое с определенным числом слогов, часто бывает одновременно и кадансом, и клаузулой; какая из этих сторон выдвинется на первый план, будет зависеть от преобладания интонации или экспирации в данном тексте. Дело в том, что интонация и экспирация взаимоуравновешиваются. При господстве интонации преобладает тенденция к непрерывному струению потока дыхания, к стиранию всех границ между словами, членами предложения, смысловыми отрезками внутри синтаксического целого; при господстве экспирации, наоборот, проявляется стремление подчеркивать их границы и тем самым членить поток дыхания на отрезки. Пример первого типа — поэзия Врхлицкого, пример второго типа — стих Неруды. Первый показатель таких различий — слуховое впечатление; однако объективно это можно установить, так же как и в случае с интонацией, только с помощью синтаксического и смыслового анализа, который покажет, какими свойствами текста обусловлено господство интонации или экспирации; это относится также и к установлению оттенков самой экспирации.

Приступим теперь к следующему звуковому элементу поэтического произведения — к *окраске голоса*, которая обозначается также многозначным термином «тембр» (в самом языкознании этим термином, наряду с окраской голоса, обозначается и высота верхних тонов гласных). В отличие от всех перечисленных ранее звуковых элементов, каждый из которых в большей или меньшей степени получает фонологическое значение, окраска голоса, по крайней мере в чешском языке, вообще не является фонологическим элементом. Нельзя также утверждать, что она может быть каким-либо образом предопределена построением текста; единственное средство, которое может в тексте скрытно определять тембр, — это эмоциональные оттенки содержания. Но само по себе и это средство недостаточно, о чем свидетельст-

вуют многочисленные ремарки в драматических текстах («гневно», «весело», «капризно» и т. п.), с помощью которых автор стремится сообщить актеру свое представление об изменениях окраски голоса. Тем не менее тембр — не чисто звуковой фактор, а элемент, оказывающий на смысл текста подчас решающее влияние. Он способен выразить не только мимолетную эмоциональную окраску, но и столь систематический смысловой оттенок, как ирония. Ирония, безусловно, имеет в своем распоряжении и чисто смысловые средства (особенно разные виды двусмысленностей), но все же в письменном тексте она лишена важного инструмента — иронической окраски голоса; порой даже этот недостаток намеренно используется для маскировки ее (см. иронические эссе Дуриха «Се человек»). Таким образом, тембр выражает не только субъективные эмоциональные оттенки, но и оценку, притязающую на объективность: в смысловой план текста ею вносится точка зрения на действующие лица и вещи. Поэтому установление изменений тембра важно и для анализа поэтического произведения. Но возможно ли оно при обрисованных выше условиях? Все зависит от того, какова наша цель. Если бы в определенном тексте мы хотели шаг за шагом устанавливать, в каких местах происходят изменения тембра и каково их качество, нам не удалось бы, разумеется, прийти к строго доказуемым и общезначимым выводам, не удалось бы уже потому, что оценка, звуковым эквивалентом которой является окраска голоса, зависит — несмотря на свою тенденцию к объективности — не *только* от смысла, вложенного в текст автором, но и от интерпретации и точки зрения читателя. Однако для наших целей мы и не нуждаемся в такой подробной фиксации тембра; она нужна только актеру или чтецу, но они приходят к ней иным путем, чем наука, путем художественного творчества. Для теоретика достаточно, если он сможет сказать об определенном тексте совершенно *в общих чертах*, принимается ли в нем во внимание окраска голоса и в какой мере; место и качество отдельных изменений не должны его интересовать. И все же возможности установить это не исключены: уже само обилие оценочных выражений и оборотов, соединенное с изменчивостью точки зрения, с которой производится оценка, и даже богатство мимолетных и взаимно контрастирующих эмоциональных оттенков служат для исследователя свидетельством потенциального присутствия тембровых изменений в письменном тексте. Установление диагноза облегчает и отношение, существующее между тембром и интонацией. Дело в том, что интонация, коль скоро она преобладает в тексте, требует, как было уже сказано, чтобы звуковая линия была непрерывной, между тем как тембр, чтобы стать ощутимым, должен вызывать резкие ее изменения. Поэтому если текст ориентирован на интонацию, он не может одновременно быть ориентированным на использование окраски голоса; этот тезис мы попытались доказать в работе «Проза Карела Чапека как лирическая мелодия и диалог»[47]. Альтернатива между интонацией и тембром может облегчить реше-

ние стоящей перед нами задачи тем, что заранее исключает тексты с актуализированной интонацией, уже с первого взгляда более легко различимые, чем тексты с актуализированным тембром. Естественно, что всего чаще и всего отчетливее тембр проявляется в диалоге, где непосредственно сказываются оценочные суждения участников диалога о вещах и их взаимные эмоциональные отношения. Поэтому установление тембра и его структурной функции играет особо значительную роль в поэтике драмы; безусловно, голосовая окраска доминирует не во всяком драматическом диалоге, поскольку есть диалогические формы с преобладанием интонации. Но тембр может найти значительное применение и в произведениях лирических и эпических, так, напр., он явственно преобладает в звуковой организации «Букета» Эрбена. На важность тембра для поэтического искусства обратил внимание Юл. Теннер в работе «Über Versmelodie» в «Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft», VIII[48]. Конечно, в основном тезисе Теннера, согласно которому «для сущности и характера музыкальности языкового проявления решающим фактором является звуковая окраска» («Klangfarbe», l. c., S. 354), содержится явное преувеличение, этот недостаток влияет и на остальные рассуждения автора; помимо прочего, он ведет к смешению голосовой окраски и экспрессивным воздействием эвфонии.

Звуковой элемент, к которому мы сейчас переходим, а именно темп, по своему характеру существенно отличается от всех предыдущих: ведь это не качество голоса, а свойство, связанное с длительностью его звучания. Тем не менее оно косвенно приобретает качественный характер благодаря тому, что для слушателя темп языкового проявления является преимущественно смысловым фактом, причем даже в непоэтической речи, особенно в разговоре; изменением темпа может быть осуществлена градация смысловой значительности, в темпе может проявляться смысловая окраска значения и т. п. Возможности предопределения темпа текстом не слишком значительны; они несколько увеличиваются в ритмизированных текстах, т. е. в стихах и ритмической прозе, поскольку желательный темп произнесения здесь может быть задан организацией и относительной длительностью ритмических отрезков. Речь в сущности идет о двух вещах: с одной стороны, об общем темпе, с другой, об изменениях темпа на протяжении текста. Общий темп может быть в известной мере задан звуковой организацией и смыслом текста; так, например, текст, пронизанный отчетливо выделенными эвфоническими схемами, при чтении вслух будет требовать более медленного произнесения, чем текст с преобладанием экспиративной интенсивности; что касается смысла, то можно предполагать, что текст, сопровождаемый радостным эмоциональным оттенком, будет побуждать к более быстрому произнесению, чем текст, окрашенный грустью или смирением. Однако для нас значительно больше, чем общий темп, важны измене-

ния темпа в процессе произнесения, то есть агогика[49], коль скоро она, разумеется, предопределена текстом. В поэтическом произведении к изменению темпа ведет неодинаковая длительность смежных ритмических отрезков; такие изменения происходят, например, если в стихотворении с вольным ритмом за очень короткой строкой идет относительно длинная строка или если в иктовом стихе[50] нерегулярно чередуются многосложные «такты» с «тактами» короткими. В правильном метрическом стихе тоже могут происходить чередования темпа, обусловленные влиянием текста, например, при соприкосновении стихов с диподическим членением[51] со стихами того же метра, но лишенными диподического членения; диподические стихи будут требовать при произнесении более быстрого темпа, чем остальные. В «Горской балладе» Неруды этим способом разграничены высказывания старухи от высказываний девочки.

В связи с темпом уместно хотя бы упомянуть о паузах. Языковая пауза, разумеется, может быть достигнута разными средствами, главным образом интонационным кадансом, экспиративной клаузулой или приостановкой. Паузы — необходимый фактор членения языкового проявления; некоторые из них входят в самостоятельную грамматическую систему (например, те, которые выражают синтаксическое членение фразового целого и его окончание). Другие паузы, уже менее систематизированные, служат средством смыслового членения. В поэтическом искусстве все виды пауз могут быть актуализированы с помощью их скопления, нарочито равномерного повторения или использования в неожиданных местах; ср., например, актуализацию пауз у Махи (Шальда в этюде «К. Г. Маха и его наследство», Duše a dílo, Praha, 1913) или у Дыка[52]. Непривычное использование пауз может быть мотивировано и тематически, например, волнением говорящего действующего лица. Но даже если нет такой мотивировки, пауза является носителем значения, оказываясь, например, способной сама по себе «обозначать» эмоциональное возбуждение. Она может даже стать эквивалентом совершенно определенного значения, если она детерминирована своим положением в окружающем контексте; это происходит, например, в диалоге, когда ответом или, наоборот, вопросом может быть простое молчание. В иных же случаях пауза хотя и указывает на существование смыслового потока, но не раскрывает конкретного его наполнения; к этому типу относятся паузы, обозначаемые в тексте многоточием, которое призывает читателя «додумать» сказанное. Так достигается лирическая неопределенность смысловых очертаний, но тем же способом может, наоборот, быть сделан определенный намек на то, что автор не хочет высказать прямо. В стихе, наряду с синтаксическими и смысловыми паузами, существуют и ритмические паузы, обусловленные ритмическим членением; эти разные виды пауз вступают в сложные позитивные и негативные отношения, т. е. создают совпадения и несовпадения, которые становятся неисчерпаемым средством ритмической дифференциации

и передачи смысловых оттенков. Временно паузы даже могут стать в стихе единственными носителями ритмического и смыслового контекста; это происходит, если посреди стихотворения встречается строка или целая строфа, заполненная одними паузами; см. об этом: Ю. Тынянов, «Проблема стихотворного языка», Ленинград, 1924, с. 22[53].

Термин «пауза» взят из музыкальной терминологии; однако нужно четко различать музыкальную и языковую паузы. Музыкальная пауза — член измеримого временного ряда музыкального ритма, между тем как языковая пауза, особенно если она встречается в неритмизированной речи, не ощущается нами, как уже было сказано, в качестве измеримой временной величины, даже если она реализована действительной звуковой остановкой. В стихе языковая пауза, несомненно, несколько ближе к музыкальной, чем в нестихотворной речи, но и здесь они не тождественны, поскольку и сам поэтический ритм, если речь идет не о «метрическом»* ритме, скорее основан на периодической последовательности, чем на членении временного ряда на взаимосравнимые по длительности отрезки. Поэтому нельзя считать правомерными попытки некоторых стиховедов ввести в метрические схемы графические обозначения музыкальных пауз, например, для установления различия между стихом акаталектическим и каталектическим[54] или для «выравнивания» стихов с разным количеством слов, чередующихся в одной и той же строфе; этим в схему вносится оттенок временной измеримости, которая, как уже было сказано, в большинстве случаев чужда поэтическому ритму. Разумеется, если при акустической реализации даже неритмизированного поэтического текста будет ощутима измеримость пауз и дистанций между ними, речь пойдет о художественно преднамеренной транспозиции закономерностей музыкального ритма в языковое проявление; но такая транспозиция зависит уже от свободного решения художника, реализующего текст, а не от самого текста; ср. в этом отношении сценическое творчество Э. Ф. Буриана[55], принципы которого, касающиеся ритмичности сценической речи, были изложены им в теоретической статье «Замечания к проблеме сценической речи» («Slovo a slovesnost», V).

Мы завершаем обзор звуковых элементов поэтического языка. Следует лишь заметить, что — за исключением нескольких упоминаний по ходу изложения, которые уже имели и еще будут иметь место, — мы оставляем в стороне стихотворный ритм, хотя его воспринимаемым органами чувств носителем всегда является комплекс звуковых

* Термин «метрический» мы заключаем в кавычки, поскольку имеем здесь в виду не только стихи, основанные на языковых количественных различиях, но и все виды стихов, рассчитанных на измеримость временно́й дистанции между отдельными ритмическими ударениями, следовательно, например, в том числе и иктовые стихи детских считалок и скороговорок, таких как «Píšu, píšu, patnáct» («Пишу, пишу пятнадцать»), и т. д.

элементов и в первую очередь тот из них, который является в данной просодической системе основным. Было невозможно отяжелить и так уже обширную статью более детальным обзором просодии и метрики; впрочем, такой обзор уже был предпринят в трактате «Общие принципы и развитие чешского стиха Нового времени»[56].

IV. Слово в поэтическом искусстве

Предметом этой главы и всех последующих будет смысловая сторона языка в самом широком понимании, начиная со слова и кончая смысловыми образованиями наивысшего порядка. В целях ясности изложения мы будем говорить последовательно о слове, предложении и высших смысловых единицах, далее о монологе и диалоге и о «не высказанном» значении. Такое распределение материала, теоретически не совсем строгое, представляется более выгодным потому, что позволяет переходить постепенно от самых простых смысловых явлений к самым сложным.

Слово, хотя оно и является низшей относительно самостоятельной смысловой единицей языка, тем не менее не есть самый основной и самый простой смысловой элемент языка; таким элементом являются *морфемы*, которые, конечно, совершенно лишены самостоятельности и могут существовать лишь как части слова. Мы различаем морфемы основы слова, морфемы производящие и морфемы окончаний слова. Морфема основы — носитель ядра словесного значения, производящая морфема включает слово в определенную лексическую группу, внося в его значение оттенок, общий для всех слов, образованных с помощью этой морфемы; следует добавить, что, кроме производящих суффиксов, к производящим морфемам относятся и приставки; наконец, морфемы окончаний включают слово в морфологическую систему и одновременно позволяют ему быть включенным в синтаксическое построение предложения. Обратим теперь внимание на способы поэтической актуализации этого внутреннего состава слова.

Первый из них состоит в том, что обращается внимание на «морфологические швы», отделяющие друг от друга морфемы, из которых складывается слово. Внимание к ним привлекается, например, таким образом: с помощью рифмы или соседства в контексте сопоставляются два слова, одно из которых «содержит» в своем звуковом составе другое; тем самым создается впечатление, что слово, большее по объему, сложено из двух слов, и возникает ощущение соответствующего морфологического шва в этом слове; ср. рифму Главачека[57] «natryskla — skla» («набрызгала — стекла») или фразу Демля («Šlépěje», I, s. 60[58]): «Ten slavičí klokot opsal jsem z Velkého Přírodopisu jen proto, aby se

vědělo, že se v Šlépějích pěje. Šlépěje. Pěje»*. Иной раз сопоставляются два сходных в звуковом отношении слова, причем морфологический шов в каждом из них находится в ином месте: «dodnes — odnes» («доныне — отнес») (рифма Главачека); так возникает эстетически действенная неуверенность относительно внутреннего членения слова. Подобная игра, якобы затрагивающая морфологический состав слова, может касаться и границ между словами: единое словесное целое под влиянием такого сопоставления может казаться разделенным (ср. рифму Главачека «do karty — oka rty» («на карту — ока губы») или может произойти иллюзорное перемещение границы между словами (рифма Главачека «plazili se — lysé») («ползали — лысые»). Иллюзия границы между словами посреди слова возникает и при рифме, чаще всего преследующей комический эффект, которая расщепляет слово: «Mysliveček a je- / ho pes šli do háje»** (Fr. Hajniš. «Kopřivy. Na veršotepce a rymohonce»[59]).

Приступим теперь к характеристике способов поэтического использования отдельных видов морфем как смыслообразующих элементов; мы рассмотрим, впрочем, только производящие морфемы и морфемы окончаний, потому что о ядре словесного значения, носителями которого являются морфемы основы, будет сказано особо в иной связи.

Производящие морфемы могут быть актуализированы прежде всего повышенной частотой употребления: если во всем тексте или в какой-то его части будут обращать на себя внимание многократно повторяющиеся слова, образованные с помощью одного и того же суффикса, этот суффикс не только будет выделен как звуковое образование, но будет подчеркнут и смысловой оттенок, который этот суффикс вносит в слова; так, например, выделение суффикса -ost побуждает читателя рассматривать предметность непредметно, то есть с точки зрения ее свойств (с помощью этого суффикса часто образуются существительные, возникшие из прилагательных). Другой способ актуализации производящих морфем, противоположный предшествующему, — скопление различных слов, образованных от одной и той же основы; тождественность основы при этом может быть лишь кажущейся, то есть обусловленной простым звуковым сходством слогов основы: «spí *myr*ty s *mír*nými listky i *mír*nými stíny» или «hází vám dolů s olohy květy *šeříků* — zvolna se *šeří*»*** (Biebl. «Zlatými řetězy»[60]).

К производящим суффиксам можно присоединить, хотя оно не всегда сюда относится, использование так называемых грамматических категорий (существительное — прилагательное — глагол и т. д.) и

---

* «Этот соловьиный клекот я списал из Великого Природоведения только для того, чтобы все знали, что в Следах поется. Следы. Поет».

** «Охотничек и е-го собака шли в рощу».

*** «спят мирты с мирными листьями и мирными тенями», «бросает нам вниз с неба цветы сирени — медленно смеркается».

глагольных видов; дело в том, что часто, хотя и не всегда оба эти явления выражаются производящими средствами (-ost — суффикс существительных, -ný — суффикс прилагательных, глагольный вид очень часто бывает выражен приставкой). Грамматическая категория может обрести эстетическое воздействие в результате нарочитого скопления относящихся к ней слов, особенно если это делается в заметных местах текста; так, например, скопление глаголов на концах строк в «Мае» Махи окрашивает весь текст смысловым оттенком активности (Шальда), то есть действия, которое характерно для грамматической категории глагола. Глагольный вид тоже обычно актуализируется с помощью скопления слов, имеющих определенный видовой оттенок; но, наряду с этим, эстетическое воздействие ему придает нарочитое использование мало привычных видовых форм; этим способом часто актуализирован вид у Неруды, ср., например, его излюбленные видовые уменьшительные формы, такие как «pozajásat» (повозликовать), которые, разумеется, берут за образец обычное употребление («povyskočit») (поподпрыгнуть), но подчас непривычны. В качестве следующего примера поэтического использования производящих суффиксов можно было бы привести поэтические неологизмы; однако они одновременно создают и определенную характерную «среду» поэтического словаря, вот почему о них будет сказано ниже.

Морфемы *окончаний*, как было уже отмечено, играют в составе слова роль грамматического элемента и прямом понимании; ввиду этого могло бы казаться, что из-за своей систематичности и смысловой абстрактности они неспособны к поэтической актуализации. Но и они обретают эстетическое воздействие, если на них обращается внимание нарочитым использованием определенной грамматической формы, ср., например, необычные, выраженные *творительным падежом* существительного обстоятельства в «Мае» Махи: «A *širou dálkou* tma je poucha» — «Vkol *suchoparem* je koření libá vůně»*. Эстетического воздействия окончаний поэт может добиться также тем, что употребит определенное окончание в слове, которому чужда такая форма окончания; так, например, у Бржезины в стихе «a ze stromu tvého slzami horkými *teku*»** (стихотворение «Время льется» из «Таинственных далей») мы находим такую форму окончания первого лица единственного числа от глагола «téci», какую мы привыкли встречать самое большее в грамматической парадигме. Актуализация окончания в первую очередь, безусловно, обращает внимание на значение, которое это окончание вносит в грамматическую форму; совсем неважно, что значение это лишь «абстрактное», даже, наоборот, именно посредством этой смысловой абстрактности окончания поэтическое слово час-

* «И широкой далью одна только тьма» — «Вокруг пустошью кореньев приятный аромат».

** «и с древа твоего слезами горячими теку»

то способно проникнуть к самым корням гносеологии поэта; так, употребление непривычной формы первого лица глагола «técі» симптоматично для свойственного Бржезине понимания субъекта человеческой деятельности.

От внутреннего строения поэтического слова мы переходим теперь к *словесному значению*. В первую очередь мы встречаемся здесь с понятием лексики поэта, то есть комплекса слов, использованных в определенном поэтическом произведении. Для этого комплекса, безусловно, характерны главным образом те слова, которые поэт употребляет наиболее часто и наиболее преднамеренно; полный перечень словесного материала, использованного в определенном произведении, представляет интерес скорее для лингвистики, чем для теории поэтического искусства. Нет нужды особенно распространяться насчет того, что у каждого индивидуума есть свой собственный запас слов, являющийся результатом известного отбора из общего словарного материала данного языка. Этот отбор определяется склонностями данного индивида (кругом его интересов, общественной принадлежностью, местом, где он родился и провел жизнь, степенью образованности и т. д.) и актуальной целью высказывания; в той мере, в какой на него воздействует и пристрастие данной личности к определенным словам, а порой и неприязнь к иным, в нем всегда, хотя бы частично, присутствует эстетическая преднамеренность. Разумеется, она в еще большей мере проявляется при поэтическом отборе слов. Однако мы отнюдь не утверждаем, что поэт всегда ищет «красивое» выражение, — подобный взгляд мы отвергли уже в начале этой работы. Мы не собираемся даже утверждать, что стремление к эстетическому воздействию при поэтическом выборе слов всегда бывает единственным или хотя бы только решающим критерием: ведь в поэтическом искусстве всегда наблюдается осцилляция между эстетической функцией и всеми остальными. Тем не менее мы утверждаем, что отбор словесного запаса в поэтическом произведении независимо от критериев, под углом зрения которых он производится, неизбежно входит в художественное построение произведения, вступая в сложные отношения с остальными его элементами, и должен оцениваться и изучаться с точки зрения этой структурной преднамеренности. Например, использование религиозной терминологии в качестве элемента лексического состава определенного произведения может, конечно, генетически объясняться как следствие воспитания, полученного поэтом, его общественного положения, его профессии и т. д., а иногда и как стремление поэта снискать понимание известной части публики или активно воздействовать на публику и т. д. Но если для исследователя важно само художественное произведение, эти и подобные им моменты могут стать предметом изучения лишь во вторую очередь; прежде всего должно быть ясно, какую художественную задачу выполняет выбор словесного материала в данном произведении. Поэтому вопросы могут быть сформулированы следующим образом: из каких областей об-

щего лексического запаса почерпнут словесный состав произведения?; — каковы смысловые взаимоотношения этих отдельных областей: преобладает ли какая-нибудь из них над остальными или они находят применение в равной степени? — если же они представлены равномерно, образуют ли их взаимоотношения гармонию или вступают в противоречия друг с другом? влияют ли они взаимно на свою смысловую окраску? каким способом их взаимоотношения проявляются в построении произведения?; — одинаков ли выбор словесного материала во всем произведении или на протяжении его происходят сдвиги в характере этого отбора (например, акцентирование какого-либо лексического элемента в описательных партиях эпического произведения в отличие от партий повествовательных)?; — соразмерно ли употребление слов, неполных в смысловом отношении (синсемантика), употреблению слов, полных по значению, или, наоборот, слова, неполные по значению, употребляются чрезмерно часто?; — богат или ограничен словарный запас поэта?; — в каком отношении находятся критерии, которым подчиняется выбор словесного материала в поэтическом произведении, к другим элементам художественного построения (например, к ритму, к построению предложений, к теме и т. д.)?

Список вопросов можно было бы еще расширить, не переступая, разумеется, границ художественной структуры. Даже само разграничение словарных областей, из которых поэт черпает материал, в известной степени может осуществляться с позиций самого поэтического искусства: так, например, понятия архаизма и неологизма теорией поэтического языка рассматриваются несколько иначе, чем иными отраслями лингвистики. Практический, коммуникативный неологизм возникает из потребности создать наименование для вещи новой или по крайней мере не имевшей ранее самостоятельного названия; поэтический же неологизм не вытекает из этой потребности, скорее, наоборот, он часто заменяет — с практической точки зрения без всякой пользы — обычное обозначение известной вещи с целью обратить внимание на сам факт словотворчества. При таких обстоятельствах вполне очевидно, что поэтическая неологизация будет руководствоваться совсем иными правилами и будет выглядеть совершенно иначе, чем практическая. Различие будет и в том, что поэтический неологизм не претендует на общепризнанность и постоянство, поскольку подобные притязания находились бы в противоречии с главным и самым существенным его назначением — противостоять автоматизации номинационного акта. Что касается архаизма, то под этим термином, как правило, подразумевают использование старого, уже ставшего непривычным, но когда-то действительно существовавшего слова или способа выражения; в поэтическом искусстве возможны также «искусственные» архаизмы, то есть такие, которых никогда не существовало в реальном словоупотреблении, но которые производят *впечатление* старинного способа выражения; тут важно не

происхождение выражения, а функция, которую это выражение выполняет в структуре данного, современного текста.

Какие словарные области находятся в распоряжении поэта? В большей мере, чем при каком-либо ином языковом проявлении, можно утверждать, что все, уже по той причине, что поэтическое искусство не связано в выборе никакими практическими критериями. Выбор этот идет по линии связей *предметных* (например, дом — окно — крыша), *звуковых* (например, láska — maj — čas — hlas — háj и т. д.) (любовь — май — время — голос — роща), *морфологических* (в широком смысле слова: dům — domácí — domovní — doma; dům — domu — domem — domy) (дом — домашний — домовый — до́ма; дом — до́ма — домом — дома́), *функциональных* (словари различных видов общественной среды, разных диалектов, разных функциональных стилей). «Собственные» лексические средства поэтического языка — это так называемые поэтизмы; но они составляют лишь одну из лексических областей, между которыми и из которых поэт производит выбор, причем бывают времена, когда он их избегает. Само обозначение «поэтизм» не полностью однозначно: иногда под ним подразумевается традиционный запас слов, ощущаемых как «поэтические» (oř) (конь), иногда же комплекс слов, особо характерных для словарного запаса определенного поэта или определенной школы (так, например, один из поэтизмов И. Волькера[61] и его подражателей — слово «ресеп» («каравай»).

Однако на смысловой характер словаря поэта влияют не только словарные области, из которых он черпает слова, но и общая семантическая направленность, которой подчиняется выбор и применение слов в его творчестве. Так, например, существуют поэты и поэтические школы, стремящиеся к смысловой окраске, которую можно было бы назвать максимальной интенсификацией либо представлений, либо чувств. На такую эмоциональную «лексическую гиперболизацию» ориентировался, например, Врхлицкий; другие поэты, наоборот, стремятся приглушить живость представлений или эмоциональность; так, в эмоциональном плане противоположностью Врхлицкого был Махар. У иных поэтов или школ в свою очередь можно обнаружить общую тенденцию к окрашиванию лексики смысловым оттенком «будничности» или, наоборот, «исключительности», «возвышенного» или «низкого». Такая общая лексическая окраска может быть связана с выбором темы, но эта связь не является ни безусловной, ни односторонней. Одна и та же тема в двух разных разработках только под влиянием различной лексической окраски может оказаться включенной в две разные смысловые «тональности»; случается также, что в одном и том же произведении одновременно дано несколько лексических окрасок, взаимопроникающих для достижения контрастного эффекта; примеры этой лексической техники можно найти в прозе Ванчуры.

Уже неоднократно, в последний раз в предшествующих строчках, мы сталкивались с фактом, что смысловой аспект слова обусловлен не только словарной областью, из которой оно взято, но также сопоставлением с другими словами, рядом с которыми оно окажется в тексте. Но мы имеем здесь в виду не смысловую *динамику* контекста, о которой будет речь ниже, а эффект в сущности еще статический, который можно было бы назвать взаимным «зеркальным отражением» сталкивающихся друг с другом значений. Внешним доказательством статичности такого отражения служит то обстоятельство, что оно возникает на минимальном пространстве текста, то есть на пространстве, которое занимают два соседних слова, часто теснейшим образом связанных и грамматически; типичный пример такого словосочетания — соединение прилагательного с существительным. В одном из набросков предисловия к «Fleurs du mal» Бодлер писал: «Поэзия родственна живописи, кулинарии и косметике тем, что способна выразить любое ощущение очарования, горечи, блаженства или ужаса *соединением* (выделено нами. — *Я. М.*) определенного прилагательного с определенным существительным, сходным с ним по значению или, наоборот, противоположным ему» (Œuvres posthumes, Paris, 1908, p. 18). С помощью парадоксальной формулировки зеркальное отражение охарактеризовано здесь как создание *нового* значения, которое не содержится ни в одном из сопоставляемых слов. Примером нам послужит словосочетание, обнаруженное нами в стихотворении Томана[62] «Aix-en-Provence» («Stoletý kalendář»): «smyslné chrámy» («чувственные храмы») («Tvé platany a kašny se mnou jdou — tvé chrámy smyslné i modré nebe»*. Какой смысловой процесс возникает при столкновении этих двух слов, широко распространенных, но относящихся к столь различным смысловым областям? Прежде всего в каждом из них пробуждаются смысловые связи, содержавшиеся в нем потенциально: мы сразу понимаем, что слово «чувственный» относится к смысловой области эротики и чувственного восприятия, отзовется в нем и радостный эмоциональный акцент; слово «храм», напротив, вступит в актуальное отношение со смысловой областью религиозного культа, причем получит эмоциональную окраску серьезности. Затем оба этих взаимно не согласующихся смысловых комплекса сливаются в сложную смысловую атмосферу, для прямого и буквального выражения которой потребовалось бы не два слова, а значительно больше: это было бы целое культурно-историческое рассуждение. Вот таким способом осуществляется смысловое сопоставление слов: хотя и возникает последовательность словесных единиц, но в результате ее образуется статическая «смысловая атмосфера». В этом ничего не меняет и то обстоятельство, что слова могут не соприкасаться непосредственно, а

* «Твои платаны и фонтаны со мной идут — твои храмы чувственные и синее небо».

находиться на известном расстоянии друг от друга, если на их смысловую взаимосвязь каким-то образом обращено внимание. Так, например, обстоит дело при наличии рифмы: одна из самых существенных смысловых задач рифмы — это как раз установление контакта между смысловыми областями, представленными рифмующимися словами. По поводу рифмы Незвала «hruškou — tužkou» («грушей — карандашом») мы могли бы пуститься в рассуждения, совершенно аналогичные тем, на которые нас натолкнуло непосредственное соединение слов «чувственные храмы» у Томана.

Особый род сопоставления имеет иногда место при повторении одного и того же слова, особенно при непосредственном его повторении (эпизеуксис), но также и при повторении через определенный промежуток; одно и то же значение, будучи дважды повторенным, отражается в самом себе, превращаясь из строго ограниченного значения в неопределенную смысловую атмосферу. Следует, наконец, заметить, что смысловое сопоставление, обладая способностью сближать весьма отдаленные друг от друга значения, может порождать эстетически действенные стилистические «сокращения» (брахилогию). Множество примеров такого использования смысловых сопоставлений мы найдем в стихах Неруды: например, «na *zvonivych* jedem saních» («на звенящих еду санях») («Prosté motivy», «Zimní», IV), то есть на санях, которые тянет упряжка лошадей, причем колокольчики на их сбруе звенят во время езды; следовательно, для раскрытия смысла этого сокращения потребовалось два придаточных предложения со многими словами, которым в тексте поэта соответствует только одно прилагательное, расположенное, конечно, под определенным смысловым углом по отношению к соседнему существительному.

Мы отнюдь еще не прекращаем своих размышлений о слове как низшей самостоятельной смысловой единице, но тем не менее оказываемся на определенном рубеже. Дело в том, что от вопросов поэтической лексики мы должны перейти к вопросам *поэтического наименования*, от факта общего отбора словарного запаса к факту актуального употребления слова в конкретном случае, применительно к конкретным явлениям внеязыковой материальной или психической действительности. Как лексическая единица слово имеет лишь потенциальное отношение к действительности, поскольку содержит весьма большое число возможностей актуального применения. Пока оно ощущается лишь как элемент лексики, определены только *границы* возможных для него предметных отношений, причем определяются они его значением, воспринимаемым, разумеется, лишь как комплекс всех семантических способностей данного слова, а ни в коем случае не как актуальный семантический эквивалент определенной стороны действительности. При актуальном применении предметное отношение и значение слова выходят из потенциального состояния: из всех возможных предметных отношений слова устанавливается

только одно, но зато уже как живая семантическая энергия, и под влиянием его обретает определенность и значение. Иначе говоря, пока мы понимаем слово как лексическую единицу, на первый план выступает его значение (отсюда определение значения в словарях); но едва только слово используется для номинации, на первый план выступает главным образом его предметное отношение. Это преобладание предметного отношения над значением становится особенно зримым, когда речь идет об образном наименовании, которое предлагает читателю как задачу нахождение предметного отношения между наименованным явлением действительности и словом, — значение слова, которое было использовано для образного наименования, часто остается при этом на заднем плане. Еще Зих указал на эту «вторичность» значения при образном наименовании в своей работе «O typech básnických» («Č. mod. fil.», VI, s. 104): «Если мы читаем в "Гельголандском романсе" Неруды:

A člunek jeho jako liška běží...
(И челнок его как лисица бежит...),

то этими словами выражена лишь быстрота и коварность челна или, собственно, скорее даже его разбойного владельца. Было бы в высшей степени бессмысленно требовать, чтобы читатель для полного понимания этого образного оборота представлял себе бегущую, — может быть, по волнам?! — лисицу. К ошибочному толкованию приводит здесь название "поэтические фигуры" или "образы".

Актуальное применение языкового знака, каковым является номинация, имеет характер одноразового *акта*, во время которого подыскивается подходящее слово; запасом, из которого производится выбор, в принципе служит весь словарь данного языка, со всеми пронизывающими его взаимными связями и расхождениями слов. В полной мере это, безусловно, относится лишь к самому первоначальному наименованию, то есть такому, при котором наименованный факт только еще выделяется из реальности или, если речь идет об «абстрактном» понятии, только еще создается самим номинационным актом. Обычное же применение слов, разумеется, более или менее автоматизировано; часто даже возникает иллюзия, что между словами и явлениями действительности имеется необходимая и существенная связь. Ср. факт, установленный психологией ребенка: дети часто приписывают свойства вещей словам, служащим обычно для их наименования. На вопрос, почему тучи называются тучами, ребенок отвечает: «Потому что они серые», слову «зонтик» он приписывает определенную силу, «потому что кто-нибудь может выколоть нам этим глаз и убить» (J. Piaget. «La représentation du monde chez l'enfant», Paris, 1938, ed. 2, p. 51 и 31[63]). Следовательно, лишь в относительно редких случаях наименований первоначальных или им близких можно гово-

рить о том, что номинация действительно привела в движение всю лексику. Но мы не должны забывать, что между обоими случаями — то есть полной актуализацией лексики и полной автоматизацией номинационного акта — существует богатая шкала оттенков, многие из которых встречаются весьма часто: поиски слова, которое нам достаточно быстро «не приходит в голову», вещь не столь уж редкая даже в повседневном языковом общении, не говоря о тех случаях, когда к формулировкам необходимо подходить ответственно, например, в научной, юридической, дипломатической области. Безусловно, при таком частично возрожденном номинационном акте в движение приходит не вся лексическая система, а лишь какой-то ее участок.

Однако существует возможность более решительно искусственным путем возродить номинационный акт и даже поднять то или иное наименование на уровень первоначального наименования посредством выбора для номинации данной вещи необычного для нее слова. Здесь есть несколько ступеней: прежде всего может быть выбрано слово, хотя и связанное с данной вещью, но реально редко с нею соединяемое, то есть отдаленный синоним обычного ее обозначения; более высокая ступень оживления номинационного акта имеет место в том случае, если для номинации взято слово, как правило, связываемое с другой вещью, — это образное наименование; самая высокая ступень актуализации номинационного акта — выбор образного наименования из смысловой сферы, совершенно чуждой соответствующему обычному наименованию, тут образ поднимается уже до уровня первоначального наименования. Эти разные ступени актуализации наименования не следует, разумеется, всегда связывать с эстетической преднамеренностью, и применение они находят не обязательно и не только в поэтическом искусстве; тем не менее каждая из них в поэтическом искусстве встречается чаще, чем где бы то ни было.

До сих пор мы говорили о номинационном акте как о «поисках» подходящего выражения; необходимо, однако, дать более точную лингвистическую его характеристику. Это сделал С. Карцевский в своей статье «Du dualisme asymétrique du signe linguistique» («Travaux du Cercle linguistique de Prague», I, Praha, 1929, p. 88 n.), где он показал, что поиски языкового выражения при номинации осуществляются одновременно в двух направлениях: с одной стороны, в синонимическом ряду (различные возможные наименования для одной и той же вещи), с другой, в омонимическом ряду (различные возможные значения одного и того же слова). Итак, при номинации язык рассматривается с точки зрения наименованной действительности (синонимичность), а наименованная действительность с точки зрения данной лексической системы (омонимичность). Лексическая система и действительность всегда при этом, если не реально, то хотя бы потенциально противопоставляются друг другу и приводятся в движение как целые, ибо и синонимический и омонимический ряды виртуально бесконечны. В идеале всякая вещь может быть обозначена любым сло-

вом, и наоборот, любое слово может обозначать любую ведь, — это вытекает из принципиально *конвенционального* характера отношений между действительностью и языковым знаком, неопровержимо доказанного уже де Соссюром. Наименование, в пользу которого говорящий склонится при номинационном акте, лежит на точке пересечения обоих вышеназванных рядов, омонимического и синонимического; разумеется, эта точка пересечения, особенно при первоначальном наименовании, не дана заранее, а возникает только в результате номинационного акта, устанавливающего предметное отношение между словом и действительностью. Уяснение этого важно также для теоретического понимания поэтического образа: ведь некогда предполагалось, что для возникновения его необходима известная «аналогия» между наименованной вещью и вещью, название которой используется (ср. уже «Поэтику» Аристотеля, чешск. пер. Грога[64], Praha, 1929, s. 40); таким образом, предполагалась известная предопределенность отношения между словом и вещью уже в самом поэтическом образе. На самом деле эта предопределенность всего лишь иллюзия, ибо «соответствие», наличие которого предполагала старая поэтика, возникает только в результате номинации.

Теперь нужно — хотя о поэтическом наименовании многое уже было сказано — более систематично уяснить некоторые его особенности. Прежде всего речь идет о том, как мы должны понимать термин «поэтическое наименование». Уже в начале этой работы мы отвергли безоговорочное отождествление его с образным наименованием. Необходимо, однако, добавить, что «исключительность», отличие от общераспространенного наименования также не представляет собой необходимый его признак. Почти в каждом поэтическом тексте найдутся и самые распространенные наименования, но они также входят в поэтическую структуру. Если мы хотим с помощью анализа установить технику и структурные функции наименования в определенном поэтическом тексте, необходимо иметь в виду все наименования, и как раз количественные или качественные соотношения между распространенными и исключительными наименованиями или между наименованиями образными и необразными, которые будут обнаружены в данном тексте, могут указать путь дальнейших исследований. Мы уже показали также, что между образным и необразным наименованием нет непроходимой грани, поскольку между обоими этими видами наименований существуют промежуточные ступени и переходы: образное наименование есть не что иное, как крайний случай синонимичности или омонимичности. Следует добавить, что и в поэтическом искусстве образ не всегда «новое» и «непривычное» наименование; ср. так называемые образные клише, часто более «обыденные», чем необразные наименования.

Хотя переход между образным и необразным наименованием отличается постепенностью, нельзя игнорировать особое положение образного наименования в поэтическом искусстве и специфическую

проблематику этого наименования. Прежде всего здесь есть момент выбора: отбираются ли образные наименования в определенном поэтическом тексте из тех же лексических областей, что и необразные, или из других?; выбираются ли сами они из одной и той же однородной разновидности среды или их различных, контрастирующих друг с другом разновидностей среды? Далее важен момент соотношения между образным наименованием и обычным обозначением данной вещи: происходят ли они оба из одной и той же области или из разных областей?; имеют ли они одинаковые эмоциональные акценты или разные, может быть, даже внутренне контрастные? Наконец, встает вопрос о типе образности: какие образы преобладают в данном тексте, метафорические или метонимические и синекдохические?; так, например, у люмировцев преобладает метафорическая тенденция, у символистов — метонимико-синекдохическая.

Образное наименование редко связано с одним единственным словом: как правило, оно «развертывается», то есть затрагивает большой участок окружающего контекста (образное подлежащее вовлекает в свою смысловую сферу глагол и т. п.). Если развертыванию образов уделяется преднамеренное и подчеркнутое внимание, возникают обширные образные уровни («планы»), которые могут быть до такой степени детализированы, что представляются самостоятельными образными темами; так обстоит, например, дело с классическим развернутым сравнением. У символистов развертывание поэтических образов в темы сопровождается постоянными колебаниями между прямым и образным значением слов, из которых развернутый образ складывается; так возникает смысловой эффект словесной «реализации» поэтического образа, который в позднейшей поэзии был усилен до такой степени, что образ, оставаясь образом, перевесил действительность, им подразумеваемую. Добавим, наконец, что образный характер могут обрести и более высокие смысловые единицы, чем слово; образным может быть мотив (например, мотив любви и мая в «Мае» Махи), эпический или драматический персонаж, а в известном смысле слова и целое произведение.

V. Смысловая динамика контекста

Занимаясь словом и его значением, мы оставались в области смысловой *статики*, хотя, говоря о номинации, представляющей собой акт, мы оказались уже на самой границе смысловой динамики. Что мы имеем в виду, констатируя противоположность двух этих понятий в семантике? Когда смысловую единицу следует считать динамической, а когда статической? Противопоставим друг другу два крайних случая: слово как тип статической единицы и языковое проявление в целом как воплощение смысловой динамики. Смысловая

статичность слова состоит в том, что его значение дано нам одноразово и полностью в момент, когда оно высказано. «Смысл» языкового проявления, хотя он тоже существует — разумеется, потенциально — уже в момент, служащий началом языкового проявления, лишь во времени обретает последовательное воплощение. Таким образом, языковое проявление — это смысловой поток, вовлекающий отдельные слова в свое единое течение, в немалой мере лишая тем самым предметное отношение и значение слова их самостоятельности: каждое слово остается в языковом проявлении «открытым» в смысловом плане до того момента, когда проявление заканчивается; пока оно продолжается, каждое из входящих в него слов не застраховано от дополнительных сдвигов своего предметного отношения и от изменения своего значения под влиянием новых взаимосвязей; может, например, случиться, что первоначальная окраска слова под этим влиянием превратится в свою противоположность, а значение слова дополнительно сузится или расширится и т. д.

Динамическая смысловая единица, следовательно, отличается от статической тем, что дана как последовательно воплощаемый *контекст*. Как вполне очевидно, отношения между статическими и динамическими единицами носят взаимный характер: динамическая единица, будучи сама по себе лишь семантическим устремлением, нуждается в статических единицах для своего претворения в действительность и наоборот, статическая единица только в контексте обретает актуальное отношение к действительности. Абсолютно неправильно было бы понимать это взаимоотношение на основе парной модели: постройка — строительный материал; динамическая единица не только «складывается» из статических, но и преображает их, в свою очередь и статическая единица не относится к контексту пассивно, а сопротивляется ему, оказывая своими смысловыми ассоциациями давление на его смысловую ориентацию и даже пытаясь добиться полной самостоятельности. Смысловая статика и динамика — две взаимно противоположных, но при этом неотъемлемо связанных друг с другом силы, образующие вместе основную диалектическую антиномию всякого смыслового процесса. Конкретную противоположность слова и языкового проявления мы рассматривали только как один пример из многих возможных. Ведь статической единицей является не только слово или лексикализированное (то есть в смысловом отношении застывшее и абсолютно единое) словосочетание, но и наименьшая единица содержания, то есть мотив. И напротив, динамическая единица — это уже предложение, абзац, а не только языковое проявление в целом. Противоположность смысловой статики и динамики не ограничивается даже значением языковым или поддающимся выражению с помощью языка, а проявляется всюду, где друг другу противостоят одноразовая смысловая единица и связная последовательность, в которую включается эта единица; так, например, в духовной жизни эта противоположность принимает вид

антиномии между представлением и связным течением духовного процесса; в кино она проявляется в противоположности между кадром и общим течением действия; историю она затрагивает в форме противоположности между «фактом» и «смыслом событий».

Для возникновения антиномии между смысловой статикой и динамикой нет даже нужды в присутствии двух смысловых единиц, подчиненной и господствующей; ведь она в буквальном смысле слова вездесуща, поскольку содержится в каждом смысловом факте, даже взятом самом по себе. Взглянем, например, на слово, смысловое строение которого мы анализировали в предыдущей главе, и на предложение, о котором пойдем речь в ближайших абзацах. Совершенно ясно, что, переходя от слова к предложению, мы преступаем границу между статикой и динамикой значения. Но, уже говоря о практическом применении слова, мы употребили термин «номинационный акт», то есть термин, указывающий на динамичность явления. И действительно, в полном смысле слова первоначальное наименование чаще всего осуществляется посредством слова, которое в то же время служит предложением; ср. детские слова-предложения «Лошадь!», «Телега!» и т. п. Таким образом, уже в слове потенциально содержится элемент смысловой динамики. С другой стороны, и в предложении есть скрытая возможность статического значения; об этом свидетельствует лексикализация слишком общераспространенных предложений, таких как некоторые приветствия и формулы («слава богу!» и т. п.); впрочем, каждое законченное предложение в сопоставлении со смысловой динамичностью последующего предложения, еще только начатого, предстает как статическая единица.

После этих общих замечаний приступим к низшей динамической языковой единице — *предложению*, ставя перед собой вопрос, каково поэтическое использование ее строения. Строение это, собственно, двоякое: грамматическое и чисто смысловое. Поэтические возможности грамматического строения предложения относительно просты. Уже различие между нераспространенным и распространенным предложением может стать источником эстетического воздействия, если преднамеренно получает преобладание одна из этих возможностей. Поэтически может быть использовано также различие между предложениями с глагольным и именным сказуемым: «маркированным» членом этой пары будет предложение с именным сказуемым, и потому нарочитое использование таких предложений вызовет эстетическую актуализацию синтаксического построения (ср. выводы из наблюдений Травничека над назывными предложениями с именными сказуемыми у Магена[65] в ст. «Поэтическая речь Магена» в сборнике «Mahenovi», Praha, 1933, и в ст. «Но не хочу, чтобы слова шумели» в книге «Nástroj myšlení a dorozumění», Praha, 1940). Простые предложения объединяются в сложные (сочиненные или подчиненные); с помощью преобладания в тексте одного из этих двух типов предложений мож-

но также добиться эстетического воздействия, причем опять-таки двумя способами в каждом из обоих случаев. При преобладании сложносочиненных предложений может быть подчеркнута соединительная связь двух соседних предложений, связанных в синтаксическое целое, или, напротив, могут быть акцентированы другие их отношения, более определенные по значению (градация, сравнение, следствие, условие, противопоставление и т. п.); вторым из двух этих способов актуализировано строение предложений, например, в поэзии В. Дыка. Если же преобладают сложноподчиненные предложения, их художественное использование может также осуществляться двумя путями: либо чрезмерно часто используются придаточные предложения, относящиеся к одному слову главного предложения (все виды относительных предложений), или, наоборот, акцентируются те типы придаточных предложений, которые относятся ко всему главному (например, придаточные времени). Точно так же относительная доля участия отдельных членов предложения в предложении или простых предложений в сложном может стать эстетическим фактором, несмотря на то, разумеется, что никакой заранее данной нормы совершенства не существует: и равновесие и недостаток равновесия в строении предложения могут соответствовать художественному намерению автора. Наконец, даже само нарушение синтаксического строя (например, нарушение связи) не лишено возможности эстетического воздействия. Безусловно, никогда нельзя удовлетвориться простым установлением тех или иных свойств синтаксического предложения: именно ввиду своей «формальности» синтаксис еще в большей степени, чем иные элементы, требует сопоставления с общей структурой произведения.

Но как обстоит дело со *смысловым* построением предложения? На первый взгляд, может возникнуть впечатление, что оно совпадает с синтаксическим построением. Однако уже младограмматики ощущали, что в предложении есть и иная связь помимо той, которая дана синтаксическими отношениями; отсюда различение грамматического подлежащего и сказуемого и «психологического» субъекта и предиката, подсказанное сознанием, что «актуальное»* смысловое членение предложения не всегда совпадает с его формальным синтаксическим членением. Под «психологическим» субъектом подразумевается смысловой комплекс, от которого предложение исходит и о котором нечто высказывается предикатом; однако этот комплекс не всегда тождественен грамматическому подлежащему (ср., например, предложение: «В пруду — было много рыбы»). Подобным же образом и «психологическое» сказуемое не всегда должно совпадать с грамматическим (так, например, в предложении: «На луне — нет живых существ» психологическое сказуемое содержат оба главных члена пред-

* Термин В. Матезиуса[67]; см. ст. «Функциональная лингвистика» в «Sborníku přednášek, proslov na I sjezdu čsl. profesorů filosofie, filologie a historie», Praha, 1929.

ложения). Современная лингвистика продвинулась в этом вопросе дальше, благодаря тому, что подчеркнула единство значения предложения; ср. ст. Юл. Штенцеля «Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition»[66] в «Jahrbuch f. Philologie», I, 1925, S. 160—201. Важно также установление связи значения предложения с интонацией, к которому пришел С. Карцевский в статье «Sur la phonologie de la phrase» («Travaux de Cercle linguistique de Prague, IV, p. 188—189): «Фраза (phrase) есть актуализированная коммуникативная единица. Она не имеет собственного грамматического построения. Но она имеет своеобразное звуковое построение, обусловленное интонацией. Любое слово и любая группа слов, какую бы они не имели грамматическую форму, и даже простое междометие, если этого требует ситуация, могут стать коммуникативной единицей». Труды В. Н. Волошинова[68], в особенности его статья «Конструкция высказывания» (в журн. «Литературная учеба», 1930, с. 65—87) раскрыли факт смысловой динамики. В нашей работе о «Генезисе смысла в "Мае" Махи» (сб. «Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938) была затем установлена полярность между смысловой статикой и динамикой. Исходя из названных предпосылок, мы хотим попытаться перечислить и охарактеризовать главные принципы фразового смыслового построения. Их в общем и целом три:

1. Первый из них — единство смысла фразы, на которое мы ориентируемся с того момента, когда какой-либо начинающийся смысловой ряд понимаем как фразу, хотя этот общий смысл остается для нас потенциальным, пока предложение не закончено. Карцевский правильно указал на то, что любой комплекс слов, если фразовая интонация просигнализирует нам о нем как о предложении, станет для нас коммуникативной единицей (unité de communication), в которую мы будем, хотя бы даже насильственно, вкладывать общий смысл. Это основное свойство смыслового построения предложения часто и многообразно использует современное поэтическое искусство: так, символизм на основе постулированного единства фразового смысла побуждал читателя искать связь между несколькими образными «планами», взаимно пересекавшимися внутри предложения; некоторые позднейшие направления (например, футуризм или дадаизм) заставляют читателя вкладывать смысловую преднамеренность в случайные сочетания слов, опять-таки на основе фразового смыслового единства.

2. Второй принцип фразового смыслового построения можно назвать «смысловой аккумуляцией». Он основывается на двух обстоятельствах. Первое из них основано на том, что смысловые единицы, из которых состоит предложение, воспринимаются в непрерывной последовательности независимо от сложной архитектуры синтаксического подчинения и господства; так возникает ряд, который можно обозначить: a — b — c — d и т. д. К этому присоединяется еще второе обстоятельство, а именно, что каждая единица, следующая за другой, воспринимается уже на ее фоне и фоне всех предыдущих единиц, так

что после окончания фразы в сознании слушателя или читателя симультанно присутствует весь комплекс смысловых единиц, из которых она складывается. Ход смысловой аккумуляции, происходящей в результате этого, можно было бы схематически обозначить так:

a — b — c — d — e — f
a — b — c — d — e
a — b — c — d
a — b — c
a — b
a

Горизонтальное алфавитное расположение ряда букв в первой строке схемы означает последовательность смысловых единиц внутри фразового целого; вертикальные же столбцы под каждой из букв первого ряда схематически выражают ход смысловой аккумуляции: в момент, когда мы воспринимаем единицу *b*, в нашем сознании уже существует единица *a*, при восприятии единицы *c* мы знаем уже единицы *a* — *b* и т. д. Нужно отметить, что всегда, и в том случае, если мы имеем дело с итоговым скоплением всех смысловых единиц предложения, важен порядок, в котором это скопление возникало. Фраза «На столе между книгами стояла лампа» по общей организации своего смысла не тождественна с грамматически однородной фразой «Лампа стояла на столе между книгами», и обе они имеют иной смысл, чем третья фраза, опять-таки равнозначная им грамматически: «Между книгами на столе стояла лампа»; причина смысловых различий между ними состоит в том, что в каждой из них смысловая аккумуляция происходит в иной последовательности. Теории «психологического» субъекта и предиката было бы недостаточно для обоснования всех этих различий, поскольку предел между психологическим субъектом и предикатом в первой и третьей фразе одинаков. Приведенное выше понимание склада предложения как «актуального членения», принадлежащее Матезиусу и подчеркивающее роль «порядка слов» в качестве фактора фразового построения, уже приближается к нашему пониманию аккумуляции.

Для поэтической актуализации накопления смысловых единиц ход аккумуляции осложняется и тормозится с помощью нагромождения внутри одного и того же фразового целого значений, чрезвычайно далеко отстоящих друг от друга. Ср., например, тип фразового построения в «Последнем суде» Ванчуры, где эта тенденция была экспериментально заострена: «Он смеялся, подергивая плечом, которое привыкло нести охотничье ружье, как та хозяйка, что в небезосновательном веселье начинает трясти над передником связкой тесьмы».

3. Третий по порядку принцип — это принцип осцилляции между смысловой статикой и динамикой; он обусловлен тем, что каждая

входящая в предложение смысловая единица (слово, член предложения), с одной стороны, имеет тенденцию к установлению непосредственного отношения к действительности, с другой, связана единством фразы как целого и только посредством этого единства устанавливает связь с действительностью. Итак, речь идет о полярности между наименованием и контекстом, которая в разных случаях может получать разное разрешение. Так, например, у Махи самостоятельность предметных отношений отдельных наименований преобладает над сцеплением фразового контекста; отсюда происходят, например, многочисленные зевгмы[69] в стиле Махи, далее смысловые несовпадения словесных сочетаний, такие как «вечерний май», «пространное дерево», а также синтаксическая разобщенность предложений. У К. Чапека, наоборот, наблюдается преобладание непрерывности контекста над независимостью отдельных наименований; отсюда мягкая волнистая линия фразовой интонации и склонность к ослаблению синтаксических граней. Более сложный случай представляет собой поэзия Бржезины; дело в том, что здесь отдельные образные наименования проявляют стремление исторгнуть из себя собственный своеобразный контекст. Они делают это, развертываясь в обширные образные «планы», которые сталкиваются друг с другом; на долю общего контекста при этом выпадает задача координировать эти разные частные контексты; сам же он часто остается лишь в состоянии простой смысловой устремленности, — отсюда многозначность общего смысла некоторых стихотворений Бржезины.

В целом о смысловом построении предложения можно сказать, что, будучи менее «формальным», чем синтаксическое, оно играет роль посредника между синтаксическим строем языка и индивидуальным смысловым наполнением каждого отдельного предложения. Но в то же время, как явствует из всего сказанного, оно обладает в достаточной мере общими свойствами, делающими его доступным научному анализу. По обеим этим причинам теория поэтического языка должна уделять ему серьезное внимание. Прежде всего изучение художественного построения поэтической прозы и ее имманентного развития невозможно без рассмотрения смыслового построения фразы; этим объясняется также, почему научное овладение прозой до сих пор продвинулось меньше, чем исследование поэзии, которое известное время удовлетворялось анализом звуковой стороны текста, его лексики и синтаксиса.

Предложение, разумеется, не является последней и высшей ступенью в иерархии смысловых единиц, заполняющей диапазон между словом и языковым проявлением в целом. Единицами более высокого порядка являются, например, абзац, глава. Но языковые ли уже это единицы? Да, это языковые единицы в том смысле, что они являются составными частями языкового проявления: не может выйти за рамки языка то, что дано последовательностью языковых знаков. Если же языкознание не говорит о них, то только потому, что построе-

ние их не подчинено грамматической закономерности: наивысшая грамматическая единица языка — предложение. Однако мы видели, что предложение не только синтаксическое, а одновременно и смысловое построение. И все принципы смыслового построения предложения, которые мы перечислили выше, могут быть применены и к построению более крупных целых, чем предложение[70].

Предложение также часто указывает на более широкий контекст, в особенности на контекст, предшествовавший ему. Выше, при объяснении смысловой аккумуляции, мы привели три предложения с одинаковым лексическим составом и одинаковым грамматическим построением, но с разной последовательностью смысловых единиц. Двумя из этих предложений мы воспользуемся еще раз, чтобы на их примере установить, каким образом предложение указывает на более широкие смысловые связи. Фразы эти звучат так: 1) «Лампа стояла на столе между наваленных грудой книг»; 2) «Между наваленных грудой книг на столе стояла лампа». В первой из них предполагается, что ранее речь шла о *лампе*, во второй — что в предшествовавшем контексте говорилось о *столе*. Применительно к последующему контексту оба эти предложения уже не столь однозначны: после обоих из них вполне могла бы идти фраза: «При свете ее за столом, погрузившись в чтение, сидел какой-то человек»; но фраза «Книг было очень много» все же могла бы скорее следовать за первым предложением, чем за вторым. Таким образом, смысловая детерминация, обращенная к предшествовавшему контексту, проявляется сильнее, чем детерминация, обращенная к последующему контексту, и это естественно. Для нас здесь поучительно то, что переход от предложения к высшим смысловым единицам происходит плавно, без существенного разграничения. Нужно, наконец, отметить, что и в грамматическом плане тут нет непроходимой границы: связь фразового целого с фразовым целым, непосредственно за ним следующим, может осуществляться и с помощью грамматических средств. Так, напр., оба фразовых целых могут быть соединены указательными местоимениями или наречиями, находящимися во втором фразовом целом, но указывающими на какой-либо из членов первого целого; у двух или даже нескольких фразовых целых может быть также общее подлежащее.

Для теории поэтического искусства родственность смыслового построения предложения с построением высших смысловых единиц и даже текста в целом является чрезвычайно важной рабочей предпосылкой. Эта родственность образует мост, по которому от языкового анализа можно перейти к изучению общего смыслового построения текста. «Композиционный анализ» не будет осужден носить застывший, статический характер, если к нему будут применены принципы смысловой динамики, перечисленные при разборе смыслового построения фразы; перед ним открываются возможности установления «формального», но тем не менее конкретного «семантического жес-

та», посредством которого произведение организовано как динамическое единство, охватывающее все — от простейших элементов до самых общих очертаний. Несмотря на кажущуюся «формальность», семантический жест — это нечто совсем иное, чем форма, понятая как внешнее «облачение» произведения; этот факт семантический, смысловая устремленность, хотя качественно и неопределенная. И как раз эта смысловая его природа делает возможным понимание и определение внешних связей произведения с поэтической личностью, с обществом, с другими областями культуры. Понятие семантического жеста[71], хотя оно касается *внутреннего* построения произведения, устраняет из структуральной теории поэтического искусства последние остатки гербартианского формализма.

Остается еще бросить взгляд на высшие смысловые, семантически конкретизированные единицы, то есть на те смысловые единицы, которые принято называть тематическими элементами поэтического произведения; речь главным образом идет о понятиях мотива, действия, общей темы. Эти элементы принято рассматривать вне связи с языком или по крайней мере определять отношение к ним языка как пассивное согласно принципу, что содержание определяет форму. Между тем их отделяет от языковых элементов далеко не столь уж резкая грань, чтобы две эти группы явлений можно было противопоставлять друг другу как две совершенно разные вещи. Мы уже видели (при рассуждениях о поэтическом образе), что языковое, словарное значение тоже может быть тематизировано и что, наоборот, мотив, содержательная единица, нередко может быть выражен одним словом и тем самым сливаться со словарным значением; лексикализация мотива, т. е. превращение его в застывшую одноразовую канонизированную смысловую единицу, подобную слову, тоже не является невозможным, как наглядно показывают лексикализованные мотивы, из которых складываются народные сказки. Кроме того, современные исследования убедительно показали, что и тема, и в особенности как раз поэтическая тема, находится в обоюдной, взаимной связи с языком: не только языковое выражение подчиняется теме, но и тема — языковому выражению. Весьма наглядное доказательство этого было представлено в работе Якобсона «K popisu Máchova verše» (сб. «Torso a tajemství Máchova díla»). Там показывается, что у Махи понимание пространства в стихах с ямбической схемой иное, что в стихах, написанных трохеем: в ямбических стихах пространство непрерывное и однонаправленное, дано движением от наблюдателя в глубину, а в трохеях оно предстает неспокойным и разнонаправленным. Таким образом, понимание пространства у Махи находится в тесной связи с ритмом, причем связь эта обоюдная, и нельзя сказать, какой из этих элементов является определяющим. Ритм же — преимущественно языковое явление, опирающееся на звуковую (фонологическую) организацию текста, между тем как понимание пространства, наоборот,

относится к тематической стороне. Следовательно, даже эта тема не выходит из сферы лингвистического анализа, задачей и полем деятельности которого является вся структура поэтического произведения; лингвистические приемы работы означают здесь методологическую направленность, а отнюдь не ограничение научных исследований характером материала.

VI. Монолог и диалог. «Скрытое значение».

В нескольких предшествовавших главах мы рассмотрели иерархию звуковых и смысловых элементов поэтического произведения. Этим, однако, еще не исчерпана вся проблематика поэтического языка. Остались незатронутыми прежде всего проблема участия субъекта в языковом проявлении, т. е. различие между монологом и диалогом, и проблема «невысказанного» значения, скрытого за словом.

Монолог и диалог — два основных аспекта смысловой организации речи и одновременно две взаимопротивоположных формы языкового построения в функциональном смысле; поэтому в лингвистике принято говорить о «речи» монологической и диалогической (ср. Л. П. Якубинский[72]. «О диалогической речи» в сб. «Русская речь», I, Петроград, 1923). Тем не менее монолог и диалог — это нечто большее, чем просто функциональные языки, ибо вопрос о монологичности или диалогичности языкового выражения решается в зависимости от того, исходит ли оно от одного или нескольких субъектов, — вопрос же о применении любого из иных функциональных языков решается только одним субъектом. Итак, различие между монологом и диалогом имеет более основополагающий характер, чем другие виды функциональной дифференциации языка, косвенным образом это становится ясным уже из того обстоятельства, что в диалоге каждый из участников может пользоваться иным функциональным стилем; следовательно, функциональная дифференциация выступает применительно к различию между монологом и диалогом как вторичная надстройка.

Различием между монологической и диалогической речью поэтическое искусство разделено на две неравные части: на одной стороне — лирика с эпикой как монологические формы, на другой — драма как поэтическое искусство диалога. Это не означает, разумеется, что диалог как способ языкового выражения принципиально исключен из лирики и эпики (см., например, лирические «споры» и диалоги персонажей в эпике), а монолог, наоборот, из драмы (см., например, повествовательные партии в драматическом диалоге). Речь идет лишь о том, что лирическое и эпическое высказывание предполагают одного говорящего («поэта»), между тем как драма предпола-

гает несколько говорящих; если эта (порой лишь воображаемая) граница перейдена, лирика или эпика превращаются в драму и наоборот: так, например, разговор спорящих сторон в лирическом «споре» («Спор души с телом»[73] и т. п.) может быть воспринят и как драматический диалог. Различие между монологической направленностью эпики и лирики и диалогической направленностью драмы проявляется не только в языковом плане: так, например, драматический диалог в восприятии слушателя связан с двумя временными характеристиками, а именно с его актуальным наличием и с его течением во времени («транзиторностью» по терминологии Зиха, см. «Estetika dram. umění», Praha, 1931, s. 219), между тем как эпический и лирический монологи имеют только по одной из этих характеристик: эпический монолог обладает только течением во времени, но отнюдь не актуальным наличием; лирический монолог — только актуальным наличием, но отнюдь не течением во времени. Если различие между монологичностью и диалогичностью столь глубоко проникает в самое основу языковой манифестации, опять-таки вполне очевидно, что противоположность двух этих направленностей носит более существенный характер, чем противоположность языковых функций.

Однако, несмотря на свою взаимную противоположность, монологическая и диалогическая направленность не только не исключают друг друга, но и взаимопроникают: даже в явно монологических высказываниях мы можем часто обнаружить присутствие латентной диалогичности и наоборот; и это относится не только к поэтическим высказываниям, но и к языковым высказываниям вообще. Поэтическое искусство, разумеется, интенсивно использует смысловые оттенки, возникающие в результате этого. Так, например, поэтический слог В. Дыка, имевшего, как уже было сказано, пристрастие к сочинительным связям между предложениями (но не соединительным, а противительным, усилительным, объяснительным и т. д.), именно в силу этого свойства полон скрытой диалогичности, которую драматургически использовал Э. Ф. Буриан, почти без всяких иных изменений переведя текст повести «Крысолов» из формы монолога поэта в форму диалога многих драматических персонажей[74]. Диалогичность возникла здесь не только как результат драматургической переработки, последняя только выявила эту диалогичность; уже в эпической версии поэта диалогичность присутствовала как элемент смыслового построения и как фактор эстетического воздействия произведения. В качестве примера противоположного явления, то есть монологичности, скрытой в диалоге, можно привести некоторые места из пьес символистов, в особенности Метерлинка[75], где отдельные высказывания разных действующих лиц так тесно примыкают друг к другу, что, собственно, образуют связанный монологический контекст, поделенный между несколькими партнерами; впрочем, это лишь поэтическое использование ситуации, достаточно частой в интимном разговоре, когда лица, участвующие в нем, до такой степени

связаны общим интересом и умонастроением, что смысловое напряжение между ними, обычно служащее основой распределения ролей в диалоге, оказывается крайне ослабленным.

Таким образом, диалогичность и монологичность, собственно, совместно присутствуют при возникновении любого языкового проявления независимо от того, является ли его внешняя форма монологичной или диалогичной, более того, они содержатся уже в самом духовном процессе, порождающем языковую манифестацию. Отношение между «я» и «ты», на котором основан диалог, не нуждается для своей активации в двух индивидах; для возникновения его достаточно внутреннего напряжения, противоречий и неожиданных сдвигов, обусловленных динамикой психической жизни каждого индивидуума. Следовательно, явная и потенциальная диалогичность языковых проявлений коренится в скрытой «диалогичности» процесса духовной жизни. Поэтому также в явном диалоге между несколькими участниками психический процесс отражается более непосредственно, чем в монологе. «Психологическая ситуация», в которой пребывают участники разговора, постоянно влияет на ход диалогического языкового проявления; нередко оно воздействует на него до такой степени непосредственно, что кто-либо из говорящих может уже реагировать не столько на слова партнера, сколько на психический процесс, который их сопровождает. Случается даже, что психическую реакцию (проявленную непроизвольным, отнюдь не коммуникативным жестом или мимикой) говорящий считает достаточным ответом, на который он тотчас реагирует, не давая партнеру слова («Можете ничего не говорить, я знаю, что вы хотите сказать, но я...»)[76].

Мы оказываемся здесь на рубеже между языком и психическим процессом и, более того, видим даже, что психический процесс проникает в языковое проявление как его составная часть. Такое прямое соучастие психического начала, какое имеет место, когда психическая реакция партнера воспринимается в качестве ответа, возможно, разумеется, лишь при условии, что психический процесс, не изменяя своей сущности, становится *коммуникабельным* значением. Что касается семантического характера душевных состояний и движений, то для современной психологии уже ясно, что вся духовная жизнь насыщена смысловыми элементами и в том случае, если нет речи о коммуникации. Вся гештальтпсихология[77] исходит из предпосылки, что внешние импульсы в сознании индивидуума спонтанно и непосредственно сочетаются в формы, организованные единым «смыслом», то есть определенным видом значения. Есть даже исследователи (например, Волошинов), предполагающие, что *вся* область духовных процессов представляет собой смысловую структуру; все, что не есть значение, является, по их мнению, уже не психическим актом, а биологическим процессом. И мнение это не лишено оснований: в любом восприятии с помощью тщательного анализа можно обнаружить элементы, которые, хотя мы их ощущаем как присущие восприни-

маемой действительности, по сути своей являются значением, вносимым в воспринимаемую действительность воспринимающим субъектом. Так, например, казалось бы, только зрением мы различаем стоящий стол от перевернутого, хотя отношение к первому из этих двух положений как к нормальному предполагает знание функции стола: стол для нас уже при восприятии — приспособление для еды и работы; поэтому только такое его положение, которое делает возможными эти отправления, спонтанно представляется нам нормальным. Самое форму разных предметов мы *видим* как закономерно организованную только в том случае, если знаем, для чего эти вещи служат; предметы, функции которых нам неизвестны, могут представляться нам неотчетливыми по форме или даже бесформенными.

Поэтому мы предполагаем, что не слишком далеки от истины, когда характеризуем взаимоотношение языковой манифестации и соответствующего психического процесса как отношение двух параллельных и взаимозависимых смысловых рядов. Между обоими этими рядами имеется, конечно, то различие, что только языковое значение является полностью коммуникабельным, имея в своем распоряжении систему воспринимаемых органами чувств символов, между тем как психическое значение лишено такой возможности систематического проявления: в его распоряжении имеются только симптомы, выражающие его лишь весьма неполно, то есть *спонтанная* мимика, жесты, действия, «поведение» («behaviour») в целом. Мы акцентируем прилагательное «спонтанные», потому что, едва только жесты, мимика и т. д. становятся сознательными и даже систематическими, речь идет уже о транспозиции душевного процесса в определенную систему знаков, совершенно так же как мы сознательно сообщаем их с помощью языковых знаков[78].

В изучении отношений между языком и духовным процессом в равной мере заинтересованы как лингвистика, так и психология. Со стороны языкознания это в первую очередь касается вопроса о том, какими способами психический процесс, параллельный с языковой манифестацией, может проявить свое присутствие, а иногда и свое конкретное смысловое качество *непосредственно*, не будучи деформирован транспозицией в систему языковых знаков и их закономерностей. Разумеется, в задачу нашей работы не входит изучение этого вопроса в деталях и во всей его широте. Мы хотим только обрисовать и то лишь в самых общих очертаниях способы *поэтического* использования соотнесенности между духовным семантическим процессом и языком.

Первый из этих способов довольно прост: речь идет о замалчивании значения, в сущности уже языкового, то есть такого, который без труда можно было бы сформулировать словами. Мы имеем в виду так называемый «намек». Часто он имеет место и в коммуникативной речи, если говорящий ограничится всего лишь указанием на ка-

кой-то факт, мысль, оценку и т. п.; такое умолчание бывает вызвано соображениями такта по отношению к интимным чувствам или нравственным принципам партнера, а порой необходимостью считаться с общественной, политической и т. д. цензурой. То, что в коммуникативной речи обусловлено этими соображениями «практического» порядка, в искусстве может стать самоцельным средством эстетического воздействия, хотя эта самоцельность не исключает генетического влияния названных выше практических соображений. В поэтическом искусстве намек может быть превращен и в систематический художественный прием. Так, например, на нем основано смысловое построение поэзии Дыка, в том числе и интимной лирики, где «замалчивание» вообще не имеет практических оснований. Техника намека состоит здесь в том, что о совершенно конкретных фактах говорится общими фразами гномического характера; читателю предлагается угадывать умалчиваемое конкретное значение по смысловой взаимосвязи таких гномических предложений. Конкретное значение скрывается буквально «между» фразами.

Более сложен следующий случай, а именно языковое выражение психического значения, «не поддающегося словесному высказыванию». Каждый из нас знает по собственному опыту, что языковое выражение, относительно легко овладевающее внешней действительностью, сразу же становится слабым и недостаточным средством, если от него требуется, чтобы оно выразило ход нашего духовного развития. В таком случае мы требуем от него нечто чуждое самой сущности и самому назначению языка, а именно, чтобы воспринимаемый органами чувств языковой символ, носитель *языкового* значения, стал носителем значения *психического*. Но как раз такой парадоксальный эксперимент стал художественной проблемой поэтического направления, получившего название символизм. Каким образом символистская поэзия, по крайней мере в наиболее чистой своей форме, у нас представленной прежде всего О. Бржезиной, разрешила эту проблему — известно: смысловое построение символистского стихотворения организовано так, чтобы *каждое* слово ощущалось как образное. Если этого удается достигнуть, возникает специфическое смысловое явление: хотя поэт почти все время говорит о различных сторонах материальной действительности внешнего мира, его высказывания, в силу того, что все они носят образный характер, проецируются *не* во внешнюю действительность. Их «собственное» значение читатель относит как раз к области «не поддающихся словесному высказыванию» психических значений. Выше мы уже сказали, что поэтические образы Бржезины обычно тематизируются, но центральная тема стихотворения при этом или как раз поэтому остается неопределенной, часто действительно не выразимой словами; недаром после названия одного из своих стихотворений Бржезина ставит вопросительный знак: «Земля?»[79]. Собственный очаг «смысла» в поэзии

Бржезины находится вне языка — в скрытом царстве психических значений.

Наконец третий случай поэтического использования соотнесенности между языком и психическим процессом еще более парадоксален, чем оба предыдущих; он родился из познания того факта, что отчетливее, чем «словарем» своих значений, духовный процесс характеризуется способом их соединения. В то время как языковые связи между лексическими единицами являются синтаксическо-логическими, психической жизни свойственен переход от единицы к единице путем ассоциации, которая, если ее рассматривать с точки зрения логики, производит впечатление не поддающейся обоснованию случайности (разумеется, именно только с точки зрения логики, ибо с точки зрения самого психического процесса и ассоциация — как показала современная глубинная психология[80] — обладает собственной строгой, хотя и весьма сложной закономерностью). Исходя из понимания ассоциативной сущности психических смысловых связей, поэтическое искусство попыталось сделать из языка как можно более прямое выражение душевного процесса, заменяя нормальную логическую связь языковых значений ассоциативным присоединением. Логические отношения стоят над конкретными значениями; их естественная тенденция, почти достигая цели в математических и логических формулах, ведет к максимальному освобождению от конкретного значения вплоть до малейших его оттенков; ассоциативные связи, напротив, берут свое начало в самих значениях и подчиняются им от этапа к этапу. Ввиду своей независимости от конкретных значений логические отношения имеют возможность выбирать только те их стороны, которые подходят для данной, заранее определенной логической связи, между тем как ассоциативные отношения, зависящие от конкретных значений и из них вытекающие, для своего успешного развития нуждаются в максимальном богатстве конкретных значений. Поэтому поэтическое искусство, ориентирующееся на прямое, а не только описательное воспроизведение психических процессов с помощью слова, стремится к максимально полной регистрации отдельных их фаз. При этом речь, конечно, не идет об абсолютно точном отпечатке, с одной стороны, потому, что полностью устранить из языка логические отношения невозможно, с другой, потому, что неотъемлемой предпосылкой искусства является дистанция между материалом и его художественным пересозданием; так же как при всяком решении художественной проблемы, и здесь речь идет всего лишь о художественной тенденции.

Об этом свидетельствует и то, что было предложено уже несколько решений, каждое из которых имеет значение само по себе, но отнюдь не как этап на пути к усовершенствованной записи. Уже в восьмидесятые годы прошлого столетия в романе Э. Дюжардена «Les lauriers sont coupés»[81] было намечено первое из этих решений; Дюжарден создал здесь так называемый «внутренний монолог», пользуясь кратки-

ми, соединенными с помощью сочинительных связей предложениями и неожиданными сдвигами смысловой зависимости между ними. С тех пор путь, на который он вступил, не оставался заброшенным; последним к настоящему времени этапом на этом пути является «автоматическая запись» (écriture automatique), подчеркивающая главным образом полную взаимную отдаленность смежных смысловых единиц с тем, чтобы их соединение в рациональном плане было абсолютно невозможным; в результате смысловые единицы выступают в качестве символов, «собственные» значения которых соприкасаются только в недостижимом бессознательном состоянии: «случайность» ассоциативных связей заострена здесь до крайних пределов. Для взаимоотношений этих разных художественных методов характерно, что метод «внутреннего монолога» проникает в чешскую литературу (в романах М. Соучковой) одновременно с методом «автоматической записи», значительно более поздним по дате своего возникновения[82]. Такое явление совершенно немыслимо в науке, где каждый метод сохраняет свое значение лишь до той поры, пока он не превзойден иным, более совершенным, — еще одно доказательство, что названные методы, начиная с внутреннего монолога, представляют собой факты художественного развития.

Мы подошли к концу своего итогового обозрения проблематики поэтического языка. Хотя работа над этим обозрением потребовала немалого времени (первую краткую версию см. в публикации лингвистического съезда в Брюсселе, 1939 г.[83]), мы ни в коей мере не считаем его кодификацией взглядов, касающихся столь животрепещущих вопросов. Спустя десять лет опыт подобного же обзора, несомненно, выглядел бы совсем иначе, так же как от данной работы кардинальным образом отличается статья, в которой мы несколько лет назад попытались обобщить тогдашнее учение о поэтическом языке («O současné poetice», Praha, 1929[84]); различие между высказанными там взглядами и нашими современными воззрениями побуждает к осторожности и в том случае, когда мы имеем в виду их будущее. Единственное, что двигало нами в этой работе, было желание наметить направление, в котором развивается современное изучение вопросов поэтического языка, и указать на проблемы, которые в настоящий момент наиболее настоятельно требуют решения. Десять лет назад на первый план наиболее заметно выступила звуковая сторона поэтической речи; из вопросов, связанных со значением, в поле зрения были преимущественно лишь проблемы лексики и ее поэтического использования. Сейчас на первый план выдвинулись проблемы значения даже при изучении самой звуковой стороны языка, а из них в свою очередь представляется наиболее настоятельной проблема взаимоотношения смысловой статики и динамики и в связи с ней вопросы смыслового построения. Во-первых, это естественное движение от фундамента к более высоким этажам, к которым, как всякое научное

направление, проходит и структурализм в литературоведении (впрочем, в тесной связи со структуральной лингвистикой). Во-вторых, тут сказалось и давление научной практики: после вопросов, связанных со стихотворной поэзией, которые получили уже определенное, хотя бы элементарное решение, на очереди проза и ее развитие, а это проблема, которая, как уже было отмечено, неразрешима без более детального познания построения динамических смысловых единиц, начиная с предложения. Кроме того, постепенно вырисовывается возможность создания на семиологической основе сравнительной теории искусства, — это как раз вопросы смыслового построения и значения вообще, а отнюдь не вопросы материальных субстратов (материалов), несущих это значение, подобно тому как в поэтическом искусстве его несет звук; в разных искусствах эти субстраты различны и во многом несравнимы. Все перечисленные обстоятельства способствуют тому, что теория поэтического языка и поэтика вообще, в особенности как раз чешская, начинают ощущать проблемы смыслового построения как наиболее настоятельные.

Для современного состояния изучения поэтического языка характерно также, как уже сказано выше, окончательное преодоление формализма. Открытие смысловой динамики и ее противоположности по отношению к смысловой статике сближает значение с динамикой психического процесса. Впредь оказывается возможным изучение их взаимоотношений без опасности впасть в «психологизм», которая грозила до тех пор, пока статическое значение само по себе понималось как пассивный элемент взаимной «формальной» игры языковых знаков. Сейчас уже стало очевидным, что значению принадлежит имманентная инициатива; оно представляется уже не всего лишь иллюзорным отблеском действительности, а источником энергии, и потому не нужно опасаться сопоставления его с остальными жизненными силами человека. В этом, как мы предполагаем, важнейшая положительная сторона современной теории поэтического языка.

ДВА ЭТЮДА О ПОЭТИЧЕСКОМ НАИМЕНОВАНИИ

I. ПОЭТИЧЕСКОЕ НАИМЕНОВАНИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКА

1

Задача предлагаемого рассуждения — отделить поэтическое наименование от остальных. Под поэтическим наименованием мы подразумеваем всякое наименование, встречающееся в тексте с преобладающей эстетической функцией, следовательно, не только образное наименование. Ведь образное наименование нередко выходит за рамки поэзии, существуя и в коммуникативной речи, причем не только в виде окаменевших образов, но и как вновь создаваемый образ (например, эмоциональные образы[1]), а с другой стороны, не всякое поэтическое наименование носит образный характер: есть даже поэтические школы, до минимума ограничивающие использование образа.

Итак, каково же характерное свойство поэтического наименования, если его сущность не составляет образность? Неоднократно указывалось, что специфическое свойство поэтического языка не заключается в его «пластичности»: поэтическое высказывание вообще не обязательно должно стремиться вызвать наглядные представления. Столь же ошибочным было бы приводить в качестве существенного свойства поэтического наименования «новизну», поскольку часто встречаются поэты и целые поэтические школы, охотно использующие традиционные наименования, иногда «поэтические», но часто и такие, которые относятся к лексике повседневного языка.

Таким образом, специфическое свойство поэтического наименования нам еще только предстоит найти. Отправной точкой исследования мы сделаем любой оборот, отдавая предпочтение такому, который ввиду неопределенности своей смысловой окраски может быть понят и как составная часть коммуникативного высказывания, и как отрывок поэтического текста. Таково, например, предложение «Близятся сумерки», которое мы по собственной воле воспринимаем как сообщение, но которое при изменении смысловой направленности мы можем весьма легко истолковать как поэтическую цитату, взятую из

воображаемого текста. В каждом из этих двух случаев проявляется иной смысловой аспект. Если фраза будет воспринята как сообщение, внимание воспринимающего сосредоточится на отношении между наименованием и действительностью, которая имеется в виду; может статься, что возникнет сомнение в документальной ценности сообщения; тогда мы спросим: смеркается ли в самом деле?, или это утверждение ошибочно, а может быть, и лживо?, или речь идет о грамматическом примере, лишенном какого бы то ни было отношения к актуальной предметной ситуации? и т. д. Ответ на эти вопросы, которые могут быть сформулированы иначе или даже вовсе остаться невысказанными, решит, какое значение имеет это сообщение для возможной деятельности. Однако наше отношение к приведенному высказыванию полностью изменится, едва только оно будет воспринято как поэтическая цитата. Сразу же в центре внимания окажется ее отношение к окружающему контексту, пусть даже только предполагаемому; не зная его, мы будем теряться в сомнениях: начало ли это предложения, конец или повторяющийся рефрен данного поэтического текста? В зависимости от решения, к которому мы склонимся, явственно изменится семантический аспект гипотетической цитаты. Если бы вместо вымышленного примера мы взяли полный поэтический текст, например, лирическое стихотворение, то могли бы установить целый ряд отношений, взаимосвязывающих его элементы (слова, предложения и т. д.) и определяющих значение каждого из них местом, которое они занимают в этой цепи.

Итак, поэтическое наименование в первую очередь определяется не отношением к подразумеваемой деятельности, а способом своего включения в контекст. Этим объясняется и то известное обстоятельство, что слово или словосочетание, характерное для какого-либо значительного поэтического произведения, если его изъять из контекста и поставить в иную связь, к примеру, хотя бы коммуникативную, приносит с собой смысловую атмосферу произведения, через которое оно прошло и с которым связано в языковом сознании коллектива.

Тесным включением поэтического наименования в контекст можно по крайней мере частично объяснить и самое склонность поэтического языка к образному наименованию, в особенности же к новым, неавтоматизированным образам. Ведь радикальный сдвиг словарного значения возможен лишь при условии, что окружающие связи достаточно явственно обозначают действительность, для наименования которой данное слово-образ было непривычно и непредвиденным способом использовано; так контекст навязывает читателю значение, которое было придано слову индивидуальным и неповторимым решением поэта (Томашевский, «Теория литературы»). Важность контекста для смыслового построения поэтического высказывания явствует также из того, что многие стилевые приемы, используемые в поэтическом искусстве, служат для установления смысловых взаимосвязей между

словами (так, например, благодаря эвфонии слова, сходные по звучанию, сопоставляются и в смысловом отношении).

Следовательно, внутренний склад языкового знака в поэтическом языке совершенно иной, чем в коммуникативных высказываниях: в последних внимание сосредоточено прежде всего на отношении между наименованием и реальностью, тогда как в поэтическом языке на первый план выступает связь между наименованием и окружающим контекстом. Это, разумеется, не означает, что коммуникативное наименование совершенно не зависит от влияния контекста или что, с другой стороны, поэтическое наименование совершенно не связано с реальностью; речь идет, так сказать, лишь о сдвиге центра тяжести. Ослабление непосредственного отношения к реальности делает из наименования поэтический прием; поэтому поэтическое высказывание (коль скоро мы его понимаем как поэтическое) нельзя оценивать на основании критериев, применяемых для оценки правдивости коммуникативных высказываний: поэтическая фикция гносеологически резко отличается от «вымысла», содержащего сознательный и бессознательный обман. Ценность поэтического наименования определяется исключительно ролью, которую оно играет в общем смысловом построении произведения.

2

Теперь, прежде чем мы приступим к дальнейшему анализу поэтического наименования, пришло время напомнить известную схему основных функций языкового знака, созданную Бюлером (см. K. Bühler. «Sprachtheorie». Jena, 1934, S. 24 ff.). Согласно этой схеме таких функций, вытекающих из самой сущности языка, три, а именно, функция изображающая, функция экспрессивная и функция апеллятивная. Каждая из них вытекает из активного отношения языкового знака к одной из трех инстанций, неизбежно присутствующих при языковом высказывании: как изображение (Darstellung) языковой знак функционирует по отношению к подразумеваемой им действительности; как экспрессия он выступает в своем отношении к говорящему субъекту; как проявление апеллятивной функции он адресован воспринимающему субъекту. Пока мы имеем в виду чисто коммуникативное высказывание, схема Бюлера полностью приемлема. В каждом коммуникативном высказывании без труда можно различить контуры всех трех основных функций и в первую очередь, разумеется, той, которая в данном случае преобладает. При анализе поэтического высказывания положение совершенно иное. Хотя и здесь можно установить присутствие вышеназванных функций, но на первый план выступает четвертая функция, о которой в схеме Бюлера нет упоминания. Эта

функция противоположна всем остальным. Дело в том, что она ставит в центр внимания само построение языкового знака, в то время как три вышеназванные функции были устремлены ко внеязыковым инстанциям и к целям, выходящим за рамки языкового знака. Посредством первых трех функций использование языка приобретает практическое значение; четвертая же функция освобождает его от непосредственной связи с практикой; ее имя — эстетическая функция, все же остальные по отношению к ней могут быть обозначены общим наименованием «практические функции». Сосредоточенность эстетической функции на знаке как таковом является прямым следствием автономии, свойственной эстетическим явлениям. С эстетической функцией мы уже встретились при анализе «предметного» отношения поэтического наименования: если в поэтическом искусстве отношение наименования к реальности отступает на второй план по сравнению с его отношением к окружающему контексту, то этот сдвиг происходит как раз под влиянием эстетической направленности, делающей центром внимания знак сам по себе.

Нам могут возразить, что явление, о котором мы говорим, касается только поэтического искусства, где язык насильственно деформируется, но что поэтическое применение языка нельзя сравнивать с его обычным использованием: то, что верно применительно к языку поэзии, неприменимо к языку вообще. Отвечаем на эти возражения:

1. Злоупотребление — неизбежная и часто даже полезная противоположность обычного употребления всякой вещи: «злоупотреблять» вещью часто значит сознательно или бессознательно испытывать новый, до сей поры не известный способ ее употребления.

2. Граница, отделяющая эстетическую функцию от практических, не всегда явственна, в особенности же она не совпадает с гранью между искусством и остальными видами человеческой деятельности. Даже в совершенно автономном художественном высказывании полностью не подавлены практические функции — в нашем случае три вышеупомянутые языковые функции, так что каждое поэтическое произведение, по крайней мере виртуально, является и изображением, и экспрессией, и призывом; часто как раз эти практические функции находят весьма значительное применение в художественном произведении, например, изобразительная функция в романе, экспрессивная — в лирике. И наоборот, ни одна практическая деятельность не лишена полностью эстетической функции; хотя бы потенциально эта функция участвует в каждом человеческом деянии. Так, например, и в самой повседневной речи каждый прием, при котором на первый план выступают семантические отношения, пронизывающие и организующие контекст, вызывает к жизни эстетическую функцию: всякое заметное фонетическое сходство слов, всякая неожиданная инверсия и т. п. способны пробудить проблески эстетического наслаждения. Даже всего лишь потенциальная эстетическая функция настолько сильна, что нередко в научном, чисто коммуни-

кативном тексте при последующей правке необходимо устранять самые слабые признаки деформации семантических отношений, чтобы они не привлекали внимания читателя к знаку как таковому. Таким образом, эстетическая функция вездесуща; поэтому и лингвистика не может отказать ей в месте среди основных языковых функций.

Разумеется, остается еще другое возможное возражение, а именно, что эстетическая функция не относится к числу языковых функций, поскольку действие ее не ограничивается языком. Но тут достаточно сказать, что эстетическая функция, будучи диалектическим отрицанием любой практической функции, всюду и всегда принимает характер той функции, которой она в данном случае противопоставлена; если она окажется противопоставленной языковым функциям, то сама становится языковой функцией. Значительно и ее участие в развитии языка и языковой культуры, хотя мы и не переоцениваем ее роли по примеру школы Фосслера; так, например, лексикальные новшества проникают в общее употребление под предлогом эстетической действенности.

Нужно устранить еще последнее возможное недоразумение. Дело в том, что, казалось бы, против нас направлена теория, доказывающая, что поэтический язык носит преимущественно эмоциональный характер (Ш. Балли). Разумеется, это правда, что поэтический язык обладает значительным внешним сходством с эмоциональным языком. Оба, в отличие от интеллектуального языка, имеют решительную тенденцию к проявлению субъекта-адресанта, то есть такого субъекта, от которого исходит высказывание. В интеллектуальном языке чем в большей степени преобладает в нем интеллектуальный элемент, тем больше отступает на задний план влияние субъекта-адресанта на выбор наименований; идеальным было бы исключить это влияние полностью и сделать отношение между наименованием и подразумеваемой им реальностью дефинитивным, независимым от субъекта и контекста; поэтому в науке с помощью дефиниций устанавливается постоянное значение слов-терминов. Наименование эмоциональное и наименование поэтическое, наоборот, подчеркивают момент выбора и тем самым ставят в центр внимания сам акт номинации, осуществляемый субъектом. Благодаря этому возникает ощущение, что избранное наименование лишь одно из многих возможных, — за ним вырисовывается виртуальное присутствие всей лексикальной системы данного языка*; так обстоит дело в особенности при образных наимено-

* В сущности *каждый* акт номинации устанавливает отношение между названной реальностью и всей лексикальной системой; привожу для сравнения несколько цитат из работы С. Карцевского «Du dualisme asymétrique du signe linguistique» («Travaux du Cercle linguistique de Prague», 1929): «Если бы знаки были неподвижны в том смысле, что каждый из них имел бы только одну семантическую функцию, язык стал бы всего-навсего запасом этикеток... Языковой знак по своему характеру одновременно и подвижен, и стабилен... Виртуально каждый языковой знак одновременно и омонимичен и синонимичен... Мы постоянно сдвига-

ваниях в обоих языках — поэтическом и эмоциональном. Эти черты сходства уравновешиваются существенными различиями. В эмоциональном языке наименование представляет собой проявление душевного состояния субъекта-адресанта: слушатель старается определить, насколько искренни выраженные им чувства, сколь значительны содержащиеся в нем волевые элементы и т. д. В поэтическом языке, напротив, внимание сосредоточено на самом знаке; стремление определить его отношение к душевной жизни субъекта-адресанта отступает здесь на задний план или не проявляется вообще: утратив свое реальное значение, выражение чувств становится всего лишь художественным приемом. Поэтическое наименование, которое выступает как *субъективное* по сравнению с интеллектуальным наименованием, представляется *объективным* по сравнению с наименованием эмоциональным, следовательно, оно не совпадает ни с одним из них. Таким образом, мы вновь установили, что поэтическое наименование, с какой бы стороны мы его ни рассматривали, всегда является автономным знаком. Эстетическая функция, служащая причиной этого обращения языковой активности к самой себе, предстала перед нами в процессе анализа как вездесущее диалектическое отрицание трех основных коммуникативных функций языка, а тем самым и как необходимое дополнение схемы Бюлера.

3

В конце первой главы мы прервали анализ отношения между поэтическим наименованием и реальностью после того, как установили, что это отношение ослаблено, поскольку основное внимание сосредоточено на самом знаке. Следовательно, поэтическое произведение лишено какого бы то ни было отношения к действительности? Если бы ответ на этот вопрос был положительным, искусство свелось бы к игре, имеющей своей единственной целью эстетическое наслаждение. Но такой вывод был бы явно неполным. Поэтому необходимо продолжить анализ поэтического наименования и доказать, что ослабление связи между знаком и непосредственно подразумеваемой им реальностью не исключает связи между произведением и действительностью в целом и даже способствует такой связи. Выше мы уже установили, что в поэтическом наименовании значительно явственнее, чем в ин-

ем семантическую ценность знака, но замечаем это лишь в том случае, если отклонение между адекватной (обычной) и окказиональной ценностью знака достаточно велико, чтобы воздействовать на нас... Невозможно предвидеть, сколь значительны могут быть смысловые сдвиги знака». — Таким образом, поэтическое и эмоциональное наименования лишь в большей мере используют то напряжение между смысловой изменчивостью и стабильностью, которое потенциально сопровождает каждый акт номинации.

теллектуальном наименовании, просвечивает активное намерение субъекта, от которого исходит высказывание. Вследствие характерного для поэзии тесного смыслового сцепления контекста это намерение не обновляется при каждом отдельном наименовании, а остается одним и тем же на протяжении всего произведения, которое в силу этого единства номинационного намерения приобретает характер синтетического наименования (Потебня). И как раз это наименование высшего порядка, представляемое произведением как целым, вступает в интенсивный контакт с реальностью. Подразумевается ли тем самым, что поэтическое произведение и как художественное творение «означает» только то, что прямо сообщает своей темой? Возьмем в качестве примера роман Достоевского «Преступление и наказание». По всей вероятности, большинство тех, кто читал и будет читать этот роман, не совершало и не совершит убийства; несомненно также, что ни одно нынешнее преступление не может быть совершено в социальной, идеологической и т. д. ситуации, тождественной той, которая породила преступление Раскольникова. И все же те, кто читает это произведение Достоевского, реагируют на чтение самыми интимными сторонами своего жизненного опыта; у каждого из читателей создается впечатление, что «sua res agitur»*. Разумеется, психологические ассоциации и семантические комбинации, приводимые в движение чтением, будут различными у разных индивидов; вероятно также, что они будут иметь весьма мало общего с личным опытом автора, на основе которого возникло произведение. Жизненные переживания, рождаемые поэтическим произведением в душе индивида, будут лишь проявлениями его собственной реакции на отношение поэта к реальности. Чем сильнее будет эта реакция, тем больший комплекс переживаний сумеет произведение всколыхнуть и тем интенсивнее будет влияние, оказываемое им на читательскую концепцию мира.

Но поскольку отдельная личность является членом коллектива и поскольку его концепция действительности в основных чертах совпадает с системой ценностей, действующей в данном коллективе, поэзия посредством творящих и читающих индивидов воздействует на то, как понимает мир все общество. Таким образом, влияние поэзии на действительность могущественно, причем как раз потому, что поэтическое произведение указывает не только на конкретные факты реальности, но и на всю совокупность фактов действительности, отражающуюся в сознании индивида и коллектива. Поскольку же поэтическое наименование, как мы видели, часто приводит в движение всю лексикальную систему данного языка, вышеприведенный тезис можно сформулировать и в том смысле, что поэзия на протяжении своего развития неустанно и всегда новыми способами сопоставляет словарь данного языка с миром вещей, который этот словарь должен отражать и к метаморфозам которого он неустанно приспосабливает-

* меня касается (лат.)

ся. Не следует, однако, полагать, что глобальное отношение языкового высказывания к реальности, описанное в предшествующих строчках, ограничивается только поэтическим искусством, — на самом деле оно свойственно каждому языковому высказыванию без каких-либо различий. Существует взаимная полярность между ним и непосредственным предметным отношением каждого отдельного наименования — если преобладает одна из этих сторон, другая неизбежно отступает на задний план. В поэтических высказываниях эта полярность, безусловно, ощущается сильнее, чем в коммуникативном языке, и намеренно используется в целях художественного воздействия.

В заключение резюмируем главные тезисы работы. Поэтическое наименование отличается от коммуникативного тем, что его отношение к реальности ослаблено, поскольку большую роль играет его семантическое включение в контекст. Практически функции языка, т. е. изобразительная, экспрессивная и апеллятивная функции, в поэтическом искусстве подчинены эстетической функции, которая делает центром внимания сам знак как таковой; именно преобладание этой функции в поэзии определяет важность контекста для наименования. Эстетическая функция как одна из четырех основных функций языка потенциально присутствует в каждом языковом высказывании; поэтому специфика поэтического наименования заключается лишь в более радикальном обнаружении тенденции, свойственной всякому номинационному акту. Ослабление непосредственного отношения поэтического наименования к реальности уравновешивается тем, что поэтическое произведение как глобальное наименование вступает в отношение со всем комплексом жизненного опыта субъекта — субъекта творческого или воспринимающего.

II. К СЕМАНТИКЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

В предлагаемом ниже этюде мы возвращаемся к проблеме более старой нашей статьи «Поэтическое наименование и эстетическая функция языка» (1938). Исходной установкой этой статьи было отрицание распространенного взгляда, что отличие поэтического выражения от коммуникативного заключается в образном характере поэтического выражения и необразном характере выражения коммуникативного; ни пластичность, ни новизна наименования не могут считаться признаками, характерными для поэтического искусства в целом, на всем протяжении его развития. Итог статьи сводился к тому, что различие между поэтическим и коммуникативным наименованием обусловлено специфической функцией поэтического искусства именно как искусства, то есть эстетической функцией. При поэтическом наименовании внимание сосредоточено на самом знаке как таковом, и потому на первый план выступает смысловое отношение каждого слова к окружающим текстовым связям, тогда как при коммуникативном наименовании главным образом акцентируется отношение слова к вещи, которую это слово непосредственно подразумевает, то есть так называемое предметное отношение. Это решение мы отстаиваем и сегодня, и если мы возвращаемся к проблеме образа в поэтическом искусстве, то делаем это не для того, чтобы отказаться от своего взгляда, а для того, чтобы попытаться его домыслить с точки зрения поэтического образа.

Дело в том, что проблема поэтического образа еще полностью не решена установлением того факта, что образ далеко не ограничен одной лишь поэзией и что, наоборот, поэзия весьма обильно использует слова в непереносном значении; и после всего этого остается еще ощущение, что каждое слово, едва очутившись в сфере действия поэзии, производит «образное» впечатление, независимо от того, употреблено ли оно в переносном или прямом смысле. Слова и словосочетания, если они используются поэтически, вызывают большее богатство представлений, чувств и т. д., чем когда они фигурируют в коммуникативном высказывании; в поэтическом искусстве слово всегда богаче смыслом, чем в сообщении. Коммуникативное слово, как показывает наиболее ярко выраженная форма коммуникативной речи — научный язык, тяготеет к строго ограниченному значению, элементы которого поддаются учету; поэтическое слово, даже если на определенном этапе развития оно симулирует тенденцию к интеллектуальной схематизации, всегда направлено и на не высказанное прямо значение (ассоциативные представления, сложные пучки чувств, волевые побуждения) и посредством этих не высказанных прямо значений способно обретать предметное отношение и к вещам, не лежащим на узком пути данной смысловой связи. Отсюда впечатле-

ние некоей образности даже у необразных выражений, из которых, например, состоят почти все знаменитые строки «Сентября» Томана (из цикла «Месяцы»).

Můj bratr dooral a vypřah' koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívy
položil tiše, pohladil mu šíji
a zaposlouchal se, co mluví kraj.

Мой брат допахал и выпряг коня.
И пока смеркалось,
верному другу голову на гриву
положил тихо, погладил ему шею
и стал вслушиваться, что говорит край.

Возьмем очень простое предложение во втором стихе цитаты: «*И пока смеркалось...*». Если бы оно встретилось в коммуникативном высказывании, то однозначно выражало бы определенное природное явление. В стихотворении данное сообщение содержит, наряду с этим, еще и другие значения, обусловленные образными представлениями и эмоциональными элементами (например, картина края, определенное вечернее настроение), которые хотя и могут быть разными у каждого читателя, соответствуя его собственному опыту и его собственным переживаниям, но тем не менее представляются ему как нечто, вызванное самими словами поэта. Чем порождена эта смысловая перемена — в общем ясно. Прежде всего, безусловно, ритмом стиха, далее эвфонической группировкой звуков (например, долгое *i* в предпоследних слогах трех стихов, следующих друг за другом: *stmívá*, *hřívy*, *šíji*). Этими средствами подчеркивается включенность слова в контекст, включенность, которая, как уже было сказано выше, в поэтическом наименовании преобладает над предметным отношением каждого слова. Так, например, сцепление слов с помощью эвфонического сходства ведет к тому, что значения слов, связанных таким путем друг с другом, взаимоотражаются, взаимообогащаются пучками представлений, не свойственных каждому из них, если они используются вне данного эвфонического соединения. Но ритм, эвфония и другие поэтические средства — это только внешние проявления поэтичности, способствующей тому, что в сфере ее воздействия всякое наименование в известной мере предстает как образ.

Незатронутым до сих пор остается вопрос о *внутренней* связи между особым характером поэтического наименования и наименованием образным. Попытаемся ответить на него. Оттолкнемся от широко известного факта, что изучение метафоры — этой важнейшей категории образных наименований — уже нередко встречалось с тем, как

трудно провести точную границу между областью прямого и *переносного* значений. Уже в отдельных переходных случаях порой бывает нелегко отличить метафорическое наименование от простого синонима, особенно в глаголах; так, например, в стихах Махи:

Tam v modré dálce skály lom
Květoucí břeh jezera tíží

Там в синей дали скалы излом
Цветущий берег отягощает[2]

— наименование *tíží* может быть в равной мере понято как простой синоним глагола leží* (na květoucím břehu) и как метафора, причем даже выразительная. Но и общая граница между образным и необразным способами наименования носит до такой степени неопределенный характер, что мог быть высказан взгляд, согласно которому они в сущности тождественны. Винклер в своей книге о стилистике[3] заявляет, что наименование, всегда выражающее определенный преобладающий атрибут вещи, может быть применено к любому предмету, обладающему этим доминирующим свойством, и что, следовательно, нет, например, различия между тем, будет ли слово роза употреблено применительно к цветку или к цвету человеческого лица. Можно было бы очень легко доказать ошибочность этой теории, но уже само ее существование служит симптомом трудностей, с которыми встречается стилистика при разграничении образного и необразного наименований.

Итак, образное и прямое наименования незаметно переходят друг в друга, с другой же стороны, ясно, что в своих чистых формах они принципиально друг от друга отличаются. Каким способом преодолеть это противоречие? Только таким, что отношение между образным и прямым наименованиями мы поймем как диалектическую антиномию, действующую при каждом номинационном акте. Каждое наименование, поэтическое или коммуникативное, участвует в этой антиномии и склоняется к одному из ее полюсов. Если оно склоняется к полюсу прямого значения, то в большей или меньшей мере является ощущение, что наименование неразрывно связано с вещью (отсюда, например, иллюзия, что звучание слова каким-то неотъемлемым образом связано с вещью, иллюзия, служащая источником некоторых теорий о происхождении речи и теории об экспрессивном воздействии звуковой стороны слов в поэтическом искусстве); происходит автоматизация отношения между вещью и наименованием, но одновременно создаются и предпосылки для уточнения этого отношения. Если наименование склоняется к полюсу образности, это тяготе-

* лежит (чешск.)

ние — опять-таки с разной степенью интенсивности — сопровождается ощущением, что названная вещь могла быть обозначена и иначе и что, наоборот, данное наименование могло бы обозначать еще многие другие вещи; при этом наименование не выражает вещь как комплекс свойств, а выдвигает определенный ее аспект, определенное ее свойство, превращая его в доминанту. При необразном наименовании внимание к субъекту-творцу наименования (говорящему) максимально подавляется, тогда как при образном наименовании это внимание, наоборот, акцентируется, а при некоторых обстоятельствах подчеркивается с максимальной силой; весьма ощутимым становится момент *выбора* наименования.

Традиционное и широко распространенное особенно со времен символизма представление об образном наименовании как о неотъемлемом признаке поэзии требовало бы, чтобы теперь мы приступили к отождествлению антиномии прямого и переносного наименований с антиномией между коммуникативной и поэтической речью. Этому, однако, мешает то обстоятельство, что образное наименование не только переходит границы поэзии, поскольку в изобилии встречается и в коммуникативной речи, но *как раз в коммуникативной речи, а отнюдь не в поэзии проявляет тенденцию к своему максимальному осуществлению.* Оно имеет место в так называемой эмоциональной речи, то есть в речи, которая служит выражению чувств; а выражение чувства тоже есть сообщение. Вл. Ванчура в эссе «О *ругательствах*» (Almanach Kmene «Jízdní řád literatury a poesie», 1932) с прозорливостью поэта показал, до какой степени ругательство — типический образец эмоционального наименования — отличается смелостью в выборе слов, до какой степени в нем ощущается уникальность номинационного акта, характерная для образного наименования в его чистейших формах (*«лучше всего ругательство воздействует в момент своего возникновения»*), и сколь сильно при его рождении участие субъекта, как много зависит от его прихотей и произвола. Разумеется, Ванчура считал ругательства чем-то родственным поэтическому искусству. Однако нужно видеть различие между *подлинно* эмоциональным и поэтическим образом: поэтическое выражение может представляться субъективным лишь в сравнении с наименованием, имеющим тенденцию к автоматизации, какое мы находим, например, в спокойной, не окрашенной волнением повседневной речи; но оно значительно менее субъективно, чем спонтанный язык чувств. Субъект, выражающий свое непосредственное чувство, говорит исключительно за самого себя, в крайнем же случае совершенно не обращая внимания на слушателя. Поэт говорит и за себя и за читателя; его произведение — знак, и выражение поэта имеет значение одновременно и субъективное и объективное.

Как раз здесь мы и оказываемся у самого ядра проблемы: в поэтическом наименовании не перевешивает принципиальным образом

ни полюс прямого значения, ни полюс значения переносного, а господствует равновесие, хотя, как правило, полное напряжения и колеблющееся между двумя противоположными тенденциями, направленными к этим полюсам. Отсюда особый характер поэтического наименования: с одной стороны, как мы уже показали, всякое поэтическое наименование, даже необразное, производит впечатление образности, с другой, — всякое поэтическое наименование в известной мере обладает свойствами необразного наименования. В первую очередь мы имеем в виду впечатление *незаменимости*, которое производит поэтическое наименование. Считается заслугой поэтов, что они открывают самые характерные для вещей названия: для каждой вещи именно такое, которое высказывает самое ее суть. Это впечатление порой подкрепляется и теоретическими доводами. Однако мы не будем приводить их, ибо не собираемся подвергать критике; ощущение, служащее их основой, мы рассматриваем лишь как признак того, что в поэтическом наименовании по крайней мере столь же сильно, как стремление к образности, проявляется и тенденция к сближению с полюсом прямого, непереносного значения. Самый смелый поэтический образ отличается этим от образа чувственного, эмоционального. Сам инициатор символизма, поэтического искусства образа, Стефан Малларме ищет в поэтическом наименовании определенную необходимость соединения слова и вещи: «*Я произнесу "Цветок!" и из забвения, на которое мой голос обречет любые очертания, кроме околоцветия наверху стебля, музыкально возникнет сама идея, пленительная, отсутствующая в каком бы то ни было букете*» (Mallarmé. «Divagations», «Crise du vers»). Разумеется, на место вещи Малларме ставит идею; это зависит от поэтического направления и философского взгляда, — для нас же важно, что и он подчеркивает существенную необходимость предметного отношения между словом и тем, что оно подразумевает. Об *эмоциональном* образе и эмоциональном наименовании вообще никогда нельзя было бы сказать то, что утверждал здесь инициатор образности современной поэзии: здесь в самом деле прямое наименование представляется в такой же степени незаменимым для обозначаемой им вещи, как для ребенка, которого психолог Пиаже спросил, почему тучи называются тучами, и который ответил: «Потому что они серые», приписывая свойство вещи слову. Тем, что поэтическое наименование в равной мере далеко от обоих этих крайних полюсов, можно объяснить его влияние на развитие наименования в языке как таковом: оно поддерживает и освежает в языковом сознании обе силы, которые управляют смысловым движением языкового знака; оно одновременно способствует автоматизации (см. поэтические образные клише) и дезавтоматизации, субъективации и объективации, не позволяя тем самым слову застыть в какой-либо из этих крайностей. Следовательно, и посредством поэтического наименования эстетическая функция, которая обу-

словливает его специфический характер, проявляет свое практическое значение.

Нам остается теперь сопоставить наше понимание поэтического наименования с поэтическим развитием. Ведь наша попытка исчерпать одной формулой все возможности динамических изменений поэтического наименования может показаться рискованной. Поэтическое искусство иной раз имеет преимущественную тенденцию к образному выражению, иной раз — к необразному, порой оно выискивает новый и небывалый образ, порой — шаблонный и т. д., — варианты и оттенки здесь многочисленны. Однако можно предполагать, что все они имеют общую цель, что при каждом появляющемся в процессе развития варианте поэтического наименования речь всегда идет о том, чтобы возобновить равновесие между полюсом образности и полюсом прямого значения, нарушенное слишком долгим сохранением предшествующего состояния. За период подчеркнутой образности может последовать период, когда будет акцентироваться прямое значение, не для того, чтобы крайность сменялась крайностью, а для того, чтобы эти противоположности привели к синтезу. Сколько бы в самих поэтических текстах не подчеркивалась тенденция к прямому значению, читателем она будет восприниматься только как противовес к чрезмерно подчеркнутой образности предшествующего периода, коль скоро поэзия этого предшествующего периода будет ощущаться как живая традиция, находящая продолжение в современности; только когда предшествующий период развития окончательно отомрет в памяти читательской аудитории и в ощущении, с которым она подходит к поэтическому искусству, излишнее акцентирование прямого значения станет ощущаться как чрезмерность, которую следует вновь уравновесить. Впрочем, утрата прямого предметного отношения при образных наименованиях иногда может диалектически уравновешиваться в последующем развитии отнюдь не радикальным возвращением к непереносным наименованиям, а изменением смысловой конструкции самих поэтических образов, как, например, случилось при переходе от поэзии поколения Чеха[4] и Врхлицкого к поэзии символистов. Действительные пути развития, безусловно, куда более сложны, чем любая обобщающая схема, уже в силу того, что на развитие смысловой стороны поэтического слова воздействует значительно больше обстоятельств, чем только внутреннее противоречие, содержащееся в самом наименовании; тут сказывается изменяющееся отношение поэтического языка к развитию литературного языка, а порой и к развитию иных языковых функциональных образований, влияние развития общества и т. д. Но и при этой сложности влияний, воздействующих на поэтическое наименование, можно, как мы полагаем, доказать, что в каждом отдельном случае их равнодействующая направлена не в сторону нарушения равновесия между переносным и образным значением, а в сторону усиления этого равновесия.

Вытекает ли из этого вывода какое-либо поучение для состояния поэзии наших дней или скорее непосредственного будущего? Начиная с символизма, европейское, а вместе с ним и наше поэтическое искусство переживает период, когда поэтический образ чрезмерно и буйно разрастается в самых различных видах. Сейчас совершенно явственно ощущается усталость от этого состояния. Было бы также нетрудно показать на некоторых современных поэтических творениях, что поэтический образ, утративший самоочевидность прямого наименования, лишается и поэтической действенности. Необходимый для поэзии риск сейчас уже не столько состоит в том, чтобы найти новый образ, ибо пути исхожены и легко доступны эпигонам, сколько в том, чтобы добиться от поэтического наименования, каким бы оно ни было, убедительного отношения к наименованной действительности. Образ, слишком настойчиво обнаруживающий субъективный произвол поэта, выглядит как детская игра со словом... без детской свежести; но он не представляется нам серьезным усилием овладеть действительностью. Мы ни в малейшей мере не берем на себя смелость предугадать выход, который найдет поэзия, или устанавливать момент, когда ей это удастся. Своим небольшим рассуждением, подсказанным как раз современным впечатлением от поэзии, мы только хотели дать понять, что результатом этих поисков, по всей вероятности, будет вновь такое поэтическое наименование, которое трепетно установится в точке неспокойного, но именно поэтому остро воздействующего равновесия между образом и необразным наименованием.

ЭВФОНИЯ

Эвфония — эстетически направленная организация звукового материала в поэтическом произведении. В коммуникативной речи звуки служат лишь для смыслоразличения, их сочетания и выбор определяются потребностями сообщения. Эвфония превращает звуковой материал в элемент эстетической структуры поэтического произведения: выбор и сочетание звуков осуществляются здесь на основе определенной имманентной упорядоченности, тогда как коммуникативность отступает на второй план и создает лишь фон, на котором эвфоническая упорядоченность выступает как намеренная и систематическая деформация. Явления эвфонии можно сгруппировать в две категории: а) выбор; б) сочетание звуков (эвфонические образования). При выборе звуков есть две возможности деформации: поэт либо отдает некоторым звукам предпочтение по сравнению с обычным их употреблением в коммуникативной речи, либо, наоборот, избегает некоторых звуков. Методом исследования тут служит сравнительная статистика стыкового материала. В зависимости от характера данного произведения можно либо изучать выбор звуков в произведении как целом, либо сравнивать выбор звуков в отдельных его частях; причем изменения в выборе могут оказаться одним из композиционных факторов. Вторая группа эвфонических явлений — эвфонические образования — имеет в своей основе целенаправленное сочетание звуков в контексте (в предложении, стихе, абзаце, строфе). При этом звуки корреспондируют либо благодаря тождественности, либо благодаря отношениям, обусловленным фонологической системой данного языка (например, долгота — краткость гласных). Как правило, эвфонические образования опираются на интонационное или ритмическое членение текста. Это значит, что такое членение определяет границы эвфонических образований. Например, в стихе из «Мая» Махи:

Tiché jsou vlny, temný vod klín —

Тихи́ волны, темно вод лоно,

эвфоническая схема которого следующая:

ti-é-ou | lny || te-ý-o | lín —

эта схема явно зависима от ритмического членения. В некоторых случаях эвфония из побочного ритмического явления превращается в активный ритмический фактор: аллитерация (в немецкой поэзии), рифмы, ассонанс. Ритмическая функция рифмы отчетливо видна из того, что воздействие рифмы прогрессивно (после одной рифмы мы ожидаем рифмы, следующей за ней; если эта рифма не дана, мы невольно сами добавляем рифмующееся слово, между тем как явления чисто эвфонические обладают лишь способностью регрессивного воздействия (мы осознаем наличие определенного образования только при его повторении). Эвфоническая функция рифмы часто значительно уступает ритмической функции, но никогда не исчезает полностью. Важную роль играет отношение эвфонии к значению: выбором звуков бывает затронут и выбор лексики, сочетание эвфонических образований влияет как на выбор лексики, так и на взаимоотношения слов в контексте. Дело в том, что между эвфонически соединенными словами возникает и смысловая связь. Смысловое сопоставление эвфонически соединенных слов наиболее сильно, когда эвфоническая связь касается частей слов, на которые приходится центр тяжести словесного значения (основа, корень слова — например, при аллитерации, парономазии и т. д.). Рифма несет и смысловую функцию: сопоставляются по значению либо рифмующиеся слова, либо целые строки. Эта особенность рифмы заметна главным образом в некоторых школах и у отдельных поэтов (например, у Коллара[1], Дыка, Незвала).

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ И РАЗВИТИЕ ЧЕШСКОГО СТИХА НОВОГО ВРЕМЕНИ

1. Метрическая основа стиха

Поэтический ритм обычно понимался (и до сих пор понимается во многих руководствах) как внешняя форма, в которую поэт одевает свои «мысли», но которую без существенного изменения «содержания» можно было бы заменить другой. Однако исследования метрики все яснее показывают, что ритм является главным носителем всей постройки поэтического произведения, организатором всех его элементов. Таким образом, ритмическое построение поэтического произведения — явление весьма сложное, конструкция, связанная многочисленными взаимными отношениями элементов; разумеется, это не означает, что ритм поэтического произведения нужно объявить недоступным научному изучению и что о нем следует говорить лишь с помощью ничего не объясняющих описательных оборотов.

Попытаемся объяснить *структурную функцию* ритма в поэтическом произведении. Естественно, что основным носителем ритма всегда бывает один из звуковых элементов, ибо ритм, как явление, протяженное во времени, нуждается для своего претворения в действительность в элементах, непосредственно доступных чувственному восприятию. Элемент, несущий ритм, в разных литературах может быть разным в зависимости от характера языковой системы, а также от ситуации, сложившейся в процессе развития[1]. Дело в том, что в определенной литературе, как мы можем часто наблюдать, в этой функции последовательно выступает несколько элементов; иными словами, один и тот же язык может стать подходящей основой для нескольких просодических систем. Просодическая основа стиха тем не менее никогда не бывает столь простой, чтобы определенный звуковой элемент можно было бы считать единственным носителем метрической основы в данной системе стиха. Всякий раз в этой функции сменяют и уравновешивают друг друга, собственно, несколько элементов; так, например, в чешском языке в процессе развития стих того типа, который обычно называют «силлабическим» (то есть слоговым, потому что основой организации стиха здесь является количество слогов в строке), сменился стихом «тоническим» (где ритмический

рисунок основан на определенном равномерном расположении словесных ударений), но и в чешском силлабическом стихе важное значение имело расположение ударений, а число слогов, как правило, является составной частью ритмической основы тонического стиха. Следовательно, просодическая основа уже сама по себе вещь сложная, но, наряду с этим, ритмическими факторами становятся и остальные звуковые элементы, не принадлежащие к числу прямых носителей ритма. Так, например, на ритмическую основу текста опирается эвфоническая организация звуков, т. е. расположение их в виде повторяющихся образований. Точно так же интонация и количественная сторона звука находится в закономерном отношении к ритмическому рисунку стиха. Элементы, которые в данном конкретном случае не являются прямыми носителями ритмической основы, функционируют в качестве факторов, вносящих оттенки, т. е. нарушающих строгую правильность метра.

Но ритм стиха затрагивает не только звуковые элементы: в него всякий раз каким-то образом включены и остальные элементы текста, начиная с выбора словесного материала и кончая самой сложной смысловой единицей произведения, темой («содержанием»). Что касается, например, выбора слов, то каждый ритмический рисунок требует для своего осуществления определенного слогового состава слов, вступающих в стих. Так, например, «словарь современного четырехстопного чешского трохея характеризуют следующие особенности: трохей по возможности избегает словесных целых, начинающихся односложной проклитикой. Комплекс словесных целых с ударением на первом слоге в чешском трохее гораздо более однообразен, чем в прозе: 1. словесные целые с числом слогов более четырех по возможности не включаются в текст...; 2. процент трехсложных словесных целых значительно ниже, чем в прозе. Иначе говоря, современный четырехстопный трохей почти исключительно складывается из двухсложных и четырехсложных словесных целых с ударением на первом слоге, причем абсолютное большинство составляют двухсложные словесные целые» (Jakobson. «Základy českého verše», 1926, s. III). Итак, каждый раз известное количество слов исключено из словарного состава произведения, а некоторые слова, наоборот, встречаются чаще, чем в прозе; это имеет свои последствия не только для звуковой, но и для смысловой стороны произведения.

Еще один элемент, который уже совершенно косвенно связан со звуком (посредством интонации), — это синтаксическое строение предложения. Уже отношение протяженности предложения к протяженности стиха имеет значение для ритма; это доказывает в особенности перенос («enjambement»), при котором граница между строками проходит между словами, синтаксически чрезвычайно тесно связанными, например:

A tma je... Nazad zvolna plynou
skal rysy. Zvonky koňů zní.
(Machar. «Výlet na Krym», «Feuilleton»).

И тьма... Назад медленно плывут
скал очертания. Бубенцы лошадей звенят.
(Махар. «Прогулка в Крым», «Фельетон»)

Перенос оказывает воздействие на ритм, затушевывая границы между строками — ритмическими единицами. Но одновременно он выступает и как смысловой фактор, потому что слова, оторванные им от предложения, в смысловом отношении выделяются; так посредством синтаксиса ритм вступает в связь и со смысловым построением произведения. Кроме отношения между фразовой и стихотворной протяженностью, важным ритмическим фактором является также отношение между внутренней организацией фразы и стиха. Так, например, одинаковое синтаксическое построение следующих друг за другом строк, параллелизм, служит и ритмическим фактором:

Dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní,
Zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk,
Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
Zašlé bludice pout', mrtvé milenky cit,
Zapomenuty hrob, věčnosti sklesly byt,
Vyhasla ohně kouř, slitého zvon hlas,
Mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj...
(Mácha. «Maj», 4)

Давнее северное сияние, погасший с ним свет,
Сломанный арфы тон, сорванной струны звук,
Былого века быль, умершей звезды блеск,
Былой кометы путь, мертвой любимой чувство,
Забытая могила, унылое обиталище вечности,
Погасшего огня дым, расплавленного колокола голос,
Мертвой лебеди пенье, утраченный рай человечества...
(Маха. «Май», 4)

В поэтическом ритме параллелизм отражается, вызывая сильный разрыв между стихами, следующими друг за другом, и повторение, иногда многократное, одинакового ритмического образования; но он является и смысловым фактором (кажущаяся неподвижность смыслового контекста, постоянно возвращающегося к своей исходной точке), и мы опять наблюдаем косвенное включение ритма в смысловую сторону произведения. Между ритмом и значением имеется, безусловно, и прямая связь. Так, например, для смысловой стороны по-

этического произведения весьма важно, какие слова попадают в стихе на ритмически выделенные места, такие как конец строки или начало полустишия и т. д.; наоборот, и для ритма имеет значение повторение одних и тех же слов в определенных местах стиха, например, в начале строк (анафора), и т. д. Наконец ритм тесно связан и с самой темой произведения, главным посредником высших ритмических единиц, строф, создаваемых в результате сцепления нескольких строк в единое целое, которое регулярно повторяется. Строфа, превышающая своей протяженностью одну строку, охватывает уже достаточно большой участок темы; и для композиции стихотворения, так же как для его ритмического построения, важно, совпадает или нет строфическое членение с членением темы. Так, например, сдвиг в соотношении между тематической композицией и ритмическим строением строф составляет существенную составную часть истории сонета.

Итак, ритмическое членение включено в построение всего поэтического произведения, и ритм выступает в качестве строительного раствора, связующего всю эту постройку. Поэтому также основной нитью развития поэтического искусства, во всяком случае в той мере, в какой оно обусловлено внутренними предпосылками, то есть динамической перегруппировкой элементов структуры, является развитие стихотворной формы в данной письменности. Теперь, когда мы осознали значение ритма для построения поэтического произведения и сложность проблемы ритма в поэтическом искусстве, необходимо определить задачи и границы метрического анализа стиха. Многое из того, что мы сказали выше, не относится уже к метрике в собственном смысле слова, а находится на самом рубеже между нею и поэтической стилистикой. Главная проблема метрики — это проблема метрической нормы, то есть той основы, которая существует в нашем сознании при восприятии определенных стихов и образует фон, на котором отражается конкретный ритмический поток, многократно отклоняющийся от этой нормы. Есть типы стиха, имеющие детально разработанную метрическую норму, между тем как в иных типах стиха очертания ее неопределенны, а порой даже изменчивы (свободный стих). В случае, если мы имеем дело с детально разработанными нормами, можно опять-таки различать поэтические школы, весьма точно осуществляющие их в языковом материале, и школы, при реализации многократно их нарушающие; в истории чешского стиха мы имеем примеры всех этих возможностей. Но полностью ритмическая основа не может быть реализована никогда, поскольку она всегда выступает перед нами лишь как абстракция, возникшая из обобщения конкретного стихового материала, причем каждый стих обнаруживает известные отклонения от нее, хотя порой и незначительные. С другой стороны, никогда, даже при величайшей ритмической свободе, эта норма (основа) не перестает быть фоном, на котором мы воспри-

нимаем стихотворный ритм; именно этим свойством ритм стиха отличается от ритма прозы, который не имеет ритмической нормы.

В этой связи следует упомянуть о явлении, которое русские теоретики стиха (например, Томашевский) назвали *«метрическим импульсом»*[2]. Это понятие, весьма близкое к метрической норме, можно даже сказать, что это ее энергетическое понимание. Метрический импульс состоит в том, что к контексту, который мы воспринимаем и оцениваем как стихи, мы подходим с ожиданием, что за определенным образом организованной единицей (стих) последует дальнейшая тем же способом организованная единица. Это ожидание, повторяющееся от стиха к стиху, пронизывает все стихотворение. Говоря «ожидание», мы даем этим понять, что такое ожидание может привести к осуществлению того, что мы ждем, и может разочаровать нас; речь не идет о категорическом требовании, невыполнение которого расценивалось бы как ошибка. В конечном счете это ожидание в какой-то мере разочаровывает нас всегда (иными словами: метрическая норма никогда не реализуется полностью), и как раз этим художественный ритм отличается от неактуализированного ритма, например, машинного. Крайний рубеж, представленный так называемым свободным стихом, дает даже такую картину, когда ритмический рисунок меняется от строки к строке; в таком случае предшествующий стих становится нормой для последующего, тот в свою очередь для следующего за ним и т. д. Иными словами, норма все время изменяется, но ощущение связи этих различных вариаций сохраняется, так что и свободный стих обладает метрическим импульсом. Только в том случае, если начинает функционировать метрический импульс, мы оцениваем языковую манифестацию как стих. Упорядоченность внутренней организации играет при этом вторичную роль; так, например, даже в наименее ритмичной прозе, такой, в частности, как журналистская или научная, можно найти куски, где весьма регулярно чередуются ударные и безударные слоги, но тем не менее мы не ощущаем эту регулярность как проявление стихотворного ритма. Такие предложения, как «Jeho kariéra byla velmi pestrá» («У него была очень пестрая карьера») или «Český student nemá dosti vzdělávacích prostředků» («Чешский студент не обеспечен учебными пособиями»), — не стихи, хотя расположение ударений в них соответствует ритмическому строю трохея[3]. И наоборот, отрывок текста, в котором явно нет регулярного чередования ударных и безударных слогов, может ощущаться как стихи, если он включен в контекст, оцениваемый применительно к некоей метрической норме и, следовательно, сопровождаемый метрическим импульсом, например:

Ach Wagons restaurants vagony svatební
být věčně jejich hostem a pak snít

nad křehkým příborem o štěstí v manželství
POZOR SKLO! POZOR NEKLOPIT!
(J. Seifert. «Na vlnách T.S.F.», «Svatební cesta»)[4]

Ах Wagons restaurants вагоны свадебные
быть вечно их посетителем и мечтать
над хрупким прибором о счастье в супружестве
ОСТОРОЖНО СТЕКЛО! ОСТОРОЖНО НЕ ПЕРЕВОРАЧИВАТЬ!
(Я. Сейферт. «На волнах T.S.F.», «Свадебное путешествие»)

Вот почему также стих, даже весьма правильный, когда его стиховой характер не сигнализируется достаточно заметно некоторыми побочными признаками*, может быть произнесен как проза, если мы лишим его связи с ритмическим импульсом, вырвав из контекста или изменив контекст. Так, например, стих Незвала:

byl tu jeho nejnovější vynález
(«Edison»)

было тут его новейшее изобретение
(«Эдисон»)

представляющий собой правильный шестистопный трохей, можно произнести как прозу без малейшего ощущения ритма, если мы

* Один из важнейших побочных признаков стиха в чешской поэзии — инверсия в порядке слов. В стихе мы привыкли к известным обычным и традиционно устоявшимся инверсиям; так, изменение порядка слов в чешском стихе особенно часто подчеркивает большую цезуру, например:

Zkvet západ celý | nachem plamenným
(Machar. «Confiteor», I, «Matka»)

Расцвел запад весь | багрянцем пламенным
(Махар. «Confiteor», I, «Мать»)

Если мы восстановим нормальный порядок слов, что в данном стихе возможно без нарушения правильной последовательности ударных и безударных слогов, этот изолированный стих будет гораздо легче интерпретировать как прозу:

Zkvet celý západ nachem plamenným
Расцвел весь запад багрянцем пламенным

Итак, перестановка порядка слов сигнализирует нам, что перед нами стихи. Другой традиционный признак стиха — специфический характер его словаря; существуют определенные слова и определенные обороты (поэтизмы), характерные для поэтической речи в узком смысле слова, то есть для стихотворной речи; примером могут служить сокращенные слова люмировцев: *slední* (последний), *žas* (от обычного úžas — изумление) и т. д.

включим его в прозаический контекст: «V časopise byla velká podobizna Edisonova. Byl jeho nejnovější vynález» («В журнале был большой портрет Эдисона. Было тут его новейшее изобретение»). С зависимостью стихотворного ритма от метрического импульса связано также то обстоятельство, что для большинства стихов, вырванных из контекста, часто нельзя однозначно установить норму (ритмический рисунок), в особенности если речь идет о стихах, норма которых исторически не устоялась. Так, например, стихотворную строку:

Podaná ruka, zcela prosté gesto

мы интерпретировали бы скорее как пятистопный трохей с дактилем в начале стиха. Но метрический импульс стихотворения, в которое эта строка включена, придает ей совершенно иную схему:

Podaná ruka mimojdoucímu,
který se ohlížel po ní, jest u cesty smutné, u cesty dlouhé,
květ, který voní.
Podaná ruka, zcela prosté gesto,
jež čekaním vdečnosti nemaří času...
(Neumann. «Podaná ruka»[5])

Рука, протянутая прохожему,
который оглядывался в поисках ее,
у дороги грустной, у дороги долгой,

цветок, который благоухает.
Протянутая рука, совсем простой жест,
который не тратит времени на ожидание благодарности...
(Нейман. «Протянутая рука»)

Здесь это стихотворная строка с четырьмя ударениями (Podaná ruka, zcela prosté gesto), потому что в корреспондирующем стихе первой строфы тоже четыре ударения.

Если даже самое строгое чередование ударных и безударных слогов не создает само по себе стихотворного ритма, встает вопрос, каковы самые основные объективные условия возникновения ритмического импульса. Его возникновение, очевидно, не является делом субъективного решения: в противном случае мы могли бы выбирать, хотим мы или не хотим воспринимать языковую манифестацию как стихи; с другой стороны, мы не можем, конечно, избавиться от вопроса об объективной обусловленности стихотворного ритма, просто-напросто выдвинув требование равномерного распределения словесных ударений, как это делала старая метрика, которая объявляла прозой всякий стих, не удовлетворявший этому требованию.

Некогда было распространено мнение, что основным условием здесь является регулярность «стоп», то есть групп слогов, состоящих из одного ударного и одного или нескольких безударных слогов. Но за этим взглядом была хоть тень истины только до тех пор, пока речь шла о стихах, состоящих из однородных стоп, или — в том случае, если речь шла о разностопных стихах (например, дактило-трохеических), — таких, где одинаковый порядок стоп повторялся из строки в строку. Но если мы включим в круг рассмотрения также стихи, где количество неакцентированных слогов между отдельными акцентами (иктами) не подчинено никаким правилам, термина «стопа» будет уже для объяснения недостаточно. Поэтому другая теория пыталась постичь принцип стихотворного ритма с помощью понятия «изохронизм»; это понятие означает одинаковую длительность временны́х отрезков между отдельными акцентами. Однако фонетические исследования вскоре показали, что объективно одинаковой временно́й удаленности между иктами нет даже при равном количестве слогов между ними. Поэтому стали говорить о субъективном изохронизме, то есть о впечатлении одинаковой временно́й дистанции, которое возникает при чтении стихов и объективно проявляется в замедлении или убыстрении темпа произнесения. Хотя нельзя отрицать, что такой вид изохронизма существует, для теоретического объяснения стихотворного ритма это понятие ничего не дает, поскольку оно оставляет в стороне вопрос об объективных условиях, при которых возникает впечатление одинаковых временны́х длительностей. Ошибка названных теорий заключалась в том, что они неправильно определяли основную единицу поэтического ритма. Пока мы видим в стихе конгломерат отрезков, группирующихся вокруг акцентированного слога, на пути у нас всегда будет стоять тот факт, что одинаковые отрезки и даже одинаковую их последовательность можно найти и в языковых проявлениях без какой бы то ни было ритмической преднамеренности.

Основной единицей стихотворного ритма, как показала новая метрика, в особенности французская и русская, является не часть стиха, пусть самого правильного, а *стих в целом*. На первый взгляд может показаться странным, что мы исходим из такой сложной единицы, вместо того чтобы взять за основу явление простейшее, далее неразложимое. Однако при ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем, что как раз стих при всей своей внутренней организованности представляет собой единицу, которую нельзя далее разложить без нарушения ее сущности. Его внутреннее членение с помощью ритмических акцентов (иктов) возможно, но отнюдь не является существенно необходимым, и отдельные икты, а также ограниченные ими отрезки (стопы) вообще не существуют самостоятельно, а только в своем отношении к целому. Иными словами, даже в совершенно правильном стихе, например, трохеическом, не все акценты одинаковы, и каж-

дый из них обладает специфическими свойствами, обусловленными местом, которое оно занимает в стихе. В качестве доказательства приведем анализ шестистопного трохея двух поэтов — Врхлицкого («Сорокалетие Гаруна аль Рашида» из сборника «Боги и люди») и Незвала («Эдисон»). Поскольку весомость икта изменяется в зависимости от того, приходится ли он на ударный слог, то есть на начало слова, или на безударный, то есть на середину слова, приведем в процентах количество ударений, которые приходятся в названных стихотворениях на отдельные икты метрической схемы (римские цифры означают порядковый номер слога, на который падает ритмический акцент в стихе).

	I.	III.	V.	VII.	IX.	XI.
Врхлицкий:	100	82	85	100	75	61
Незвал:	100	65	77	80	60	50

Если мы построим на основе этих чисел диаграмму, нанеся проценты на вертикальную координату, а порядковый номер слога с ритмическим акцентом на горизонтальную координату, перед нами предстанет следующая картина:

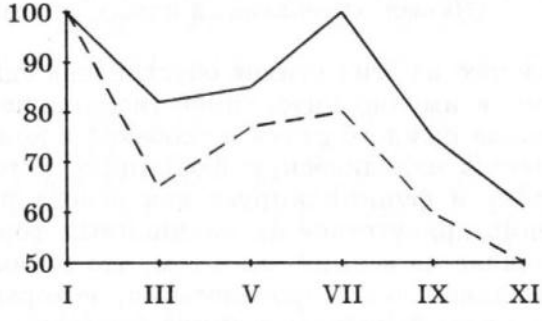


Диаграмма 1. Врхлицкий, Незвал; шестистопный трохей

Верхняя, сплошная линия обозначает стих Врхлицкого, нижняя, прерывистая — стих Незвала. Хотя они проходят на разной высоте, обе имеют одинаковые очертания: следовательно, распределение словесных ударений по отдельным иктам (ритмическим акцентам) не случайно. При этом оно также неравномерно. Например, максимум ударений падает на четвертый икт, минимум — на шестой. Это означает, что каждый из иктов имеет свой особый характер, зависящий от места, которое он занимает в стихе. Таким образом, за основную единицу следует принимать стих, поскольку внутренняя ритмическая организация определяется характером стиха как целого.

Вопрос об объективной обусловленности ритмического импульса обретает такую конкретную форму: что характеризует стих как целое? Поскольку для нас речь идет об условии, характерном для всех

видов стихов, мы должны исходить из стихов, внутренняя организация которых была бы наименее определенной. Есть тип свободного стиха, где ни на слух, ни с помощью анализа нельзя обнаружить преднамеренной организации ударений и где, кроме того, отдельные строки слишком длинны, чтобы при произнесении стихов можно было отчетливо разделять и ритмически оценивать слоги. Этим стихом охотно пользуются некоторые современные поэты:

jen málo a mohu lehce zjistiti váš pobyt
přijít mezi vás masky stále více se odhmotňující v lese beznaděje
přatelé spiklenci jediného větrníku ktery přestal klapat
se smíchem starým deset roků jako by tomu bylo včera
ale všichni známe rozpaky vánoc kdy se sjíždějí příbuzní
(Nezval. «Skleněný havelok», «Vyzvání přatelům»)

еще немного и я смогу легко установить ваше местопребывание
прийти к вам маски все более лишающиеся плоти в лесу безнадежности
друзья заговорщики единственной ветряной мельницы которая остановилась
со смехом десятилетней давности словно это было вчера
но мы все знаем смущение рождества когда съезжаются родственники
(Незвал. «Стеклянный плащ», «Обращение к друзьям»)

Цельность каждого из этих стихов обусловлена единственным языковым элементом, а именно интонацией (изменением тональной высоты речи): в начале каждого стиха и особенно в конце его мы всегда обнаруживаем некую мелодическую формацию, которая повторяется из строки в строку и функционирует как основа ритмического импульса. При чтении присутствие интонационных формул в начале и в конце стиха проявляется всякий раз в том, что в обоих местах мы непроизвольно замедляем темп произнесения, который, в отличие от этого, в середине стиха бывает достаточно быстрым. Итак, отсутствие детально разработанной метрической основы возмещается здесь выразительной интонацией, выполняющей роль единственного носителя стихового построения. Но и в других видах стиха интонация выполняет важную ритмическую функцию. Однако прежде чем мы попытаемся установить ее, нужно осознать, что, собственно, представляет собой интонация и каково ее назначение в языковой системе. Важность интонации для любого языкового проявления состоит в том, что она является носителем фразового значения. Русский исследователь С. Карцевский подчеркнул в работе о фонологии предложения («Travaux du Cercle linguistique de Prague», IV, Praha, 1931, p. 190), что любое скопление слов, даже не связанных синтаксически и по значению, может возбудить впечатление связи и общего фразового значения, если они объединены фразовой интонацией. Основной признак этой интонации — ее двучастность: «... всякое... не слишком крат-

кое... предложение... имеет тенденцию к распадению на две части..; они образуют две... вершины, первая из которых превосходит вторую по высоте и интенсивности. В первой части интонация восходящая, во второй — нисходящая. В своем построении предложение есть синтез вопроса и ответа» (Karcevskij, l. c., p. 203—204).

Присмотримся теперь к *интонационной стороне стихов*, причем даже самых правильных. Если при чтении таких стихов мы обратим внимание на их интонацию, от нас не ускользнет, что и здесь — подобно тому как и в самых свободных стихах — из строки в строку повторяется определенный интонационный рисунок, который, несмотря на известные вариации, сохраняется, каким бы ни было смысловое или синтаксическое строение отдельных стихов. Хотя языковой материал стиха, пронизанный синтаксическими и смысловыми связями, привносит с собой собственную фразовую интонацию, стих каким-то образом превращает ее в единую, постоянно повторяющуюся мелодическую схему, которая служит основой рисунка стиха и предпосылкой ритмического импульса. Но поскольку предпосылки собственной языковой интонации сохраняются и в стихе, не остается ничего иного, как предположить, что то, что при произнесении стихов мы воспринимаем как «мелодию», представляет собой равнодействующую двойной виртуальной интонационной схемы, интонации фразовой и стиховой. Нам уже известно, какой характер носит фразовая интонация, но нужно еще установить свойства стиховой интонации.

С этой целью выберем метрически правильную строку, содержащую одно предложение, — чтобы объем фразовой интонационной схемы совпал с длительностью стиховой интонации, — так что эту строку, изъятую из контекста, можно было бы без труда произнести и как прозу.

ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
(Nezval, «Edison»)

от твоей крови остался тут маленький ребенок родившийся после смерти отца
(Незвал, «Эдисон»)

Если мы произнесем этот стих без ритмической преднамеренности, окажется, что он действительно обладает обычной фразовой интонационной двучастностью с границей после слова *krve*: «Ze tvé krve / zbyl tu malý pohrobek». Если же мы произнесем его ритмически, как этого требует контекст:

nevím kde a máš-li jaký náhrobek
ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
hned' už slabikuje v Kanadě tvé knihy

не знаю где и есть ли у тебя какое-нибудь надгробие
от твоей крови остался тут маленький ребенок родившийся
после смерти отца
смотри он уже читает по слогам в Канаде твои книги

окажется, что цезура переместилась: теперь она находится после слова «tu». Из этого следует несколько выводов: с одной стороны, подтверждается отличие стиховой интонационной схемы от фразовой интонации, с другой — выясняется, что главное различие между стихом и прозой действительно обусловлено интонацией, наконец, и это самое важное, обнаруживается, что и стиховая интонация двучастна, доказательством чего служит перемещение большой цезуры при ритмическом произнесении строки. Встречаются, однако, и такие стихи, где членение стиховой интонации совпадает с членением интонации фразовой, так что при превращении стиха в прозу местоположение большой цезуры не изменится. Исчезает ли в таких случаях различие между обеими интонационными схемами? Возьмем в качестве примера опять стих из «Эдисона» Незвала:

to je dobrodružství jako na mori

это приключение как на море

Как прозу этот стих можно произнести с интонационной паузой после слова *dobrodružství*. Если мы произнесем ту же строку в ритмическом контексте:

pohled'te jak tisíc lidí klidně žije
ne to není práce to je energie
to je dobrodružství jako na mori
uzamykati se v laboratoři

посмотрите как тысячи людей спокойно живут
нет это не труд это энергия
это приключение как на море
замыкаться в лаборатории

пауза останется на том же месте, но интонация при произнесении все-таки будет иной. В чем это изменение будет состоять акустически — для нас не имеет значения. Нам достаточно было установить, что различие между фразовой и стиховой интонацией не исчезло даже здесь, где их объем и членение одинаковы. Самостоятельное существование стиховой интонации еще отчетливее проявляется в свободных стихах, где нет правильного чередования акцентированных и неакцентированных слогов и где поэтому на долю интонации выпадает

значительно более важная роль. Приведем несколько примеров из стихотворений Бржезины:

Nedočkavé hlasy všech vůní | zmateně vyvalily se z nížin
Žiznivé klasy prohnuly se s bolestnou roskoší | pod sesutím světla
(«Svítání na západě», Ranní modlitba»)

Нетерпеливые голоса всех ароматов | смятенно выкатились из низин
Жаждущие колосья прогнулись с болезненным наслаждением |
под обвалом света
(«Рассвет на западе», «Утренняя молитва»)

Okna naše ukáží nám barvy | umyté nebeskou bouří
(Tamtež, «Vino sílných»)

Окна наши покажут нам краски | умытые небесной бурей
(Там же, «Вино сильных»)

Эти стихи можно легко произнести как прозу, хотя и ритмизированную, что облегчено свободой их метрической структуры. При переходе от такого их произнесения к стихотворному ритму опять-таки изменится интонация, хотя большая цезура остается в местах, обозначенных вертикальными черточками.

Таким образом, существует самостоятельная стиховая интонация, которая является носителем единства стиха, основой метрической схемы и предпосылкой ритмического импульса; рисунок ее определяется повторением некоей типичной интонационной формулы как первичного прототипа различнейших вариаций. Но поскольку и предпосылки *фразовой* интонации, синтаксическое и смысловое построение в стихе не исчезают, мы должны, как было уже отмечено, предполагать, что конкретное интонационное образование, которое мы слышим при чтении стихов вслух, является равнодействующей *двух* виртуальных интонационных схем, фразовой и стиховой. Стих можно охарактеризовать как интонационную единицу, подчиняющуюся одновременно двум интонационным нормам, ритмической и фразовой. Обе интонации в сущности двучастны, но фразовая двучастность не должна обязательно совпадать со стиховой двучастностью; однако и в том случае, если большие цезуры совпадают, обе схемы не тождественны и ощущается взаимное напряжение между ними, служащее характерным признаком стихотворного ритма. В ритмической прозе не две интонационных схемы, а только одна, создаваемая фразовой интонацией, и ритм возникает в результате присоединения друг к другу сходных отрезков этой единой интонации. Наглядный пример различия между этими двумя видами ритма может предоставить нам

такой стих, фразовая интонация которого обладает более чем одной цезурой, как например:

Vření jeho odívá zvukem písně hlasu nesmrtelného, jenž hovoří v duších
(Březina. «Větry od pólů», «Polední zrání»)

Волнение его одевает звуком песни гласа бессмертного,
который говорит в душах
(Бржезина. «Ветры с полюсов», «Полуденное созревание»)

До тех пор пока мы интерпретируем этот стих как ритмическую единицу, мы произносим его двучастно, с главной интонационной цезурой после слова *nesmrtelného*, хотя фразовое построение требует наличия двух пауз, после слов *zvukem* и *nesmrtelného*. Но едва только мы подчинимся при произнесении этой строки фразовому членению и выделим обе цезуры равномерно, стих превратится в ритмическую прозу, поскольку в результате устранения двучастности целого исчезает стиховая интонация.

Итак, каждый стих под влиянием своей ритмической интонационной схемы двучастен*. Безусловно, может показаться, что этому ут-

* Поучительной иллюстрацией этой основополагающей двучастности стихового построения служат несколько стихотворений из сборника Незвала «Обратный билет» с такими стихами, как:

Dítě rozbilo vejce o školní tabuli
A vypadla z něho obrázková kniha

Ребенок разбил яйцо о школьную доску
И из него выпала книга с картинками

или:

Jakmile vejdeš
Nerozeznám osla od knihovny
Jakmile promluvíš
Okamžitě shoří můj psací stůl

Едва войдешь
Я не различаю осла от книжного шкафа
Едва заговоришь
Мгновенно сгорает мой письменный стол,

где интонационное раздвоение подчеркнуто смысловым сдвигом на рубеже двух отрезков (а кроме того и графически: разделением одного стиха на два и разными типами набора).

Впрочем, на смысловом напряжении между первым и вторым интонационными отрезками стиха построен и свободный стих Бржезины; так, напр., очень часто какое-нибудь слово первого полустишия переходит в иной смысловой план,

верждению противоречат некоторые стихотворные строки, лишенные двучастности из-за своего слишком малого размера; это главным образом стихи, состоящие из одного слова. Но здесь двучастность компенсируется особой интонационной формацией: отдельное слово мы по-разному произнесем в зависимости от того, будем ли мы воспринимать его как простую лексическую единицу, как предложение или, наконец, как стих. Так, например, слово *stařík* (старик) мы произнесем с тремя различными интонациями, если прочтем его в каком-нибудь перечне слов, или произнесем его как фразу (*Stařík!*), или, наконец, как стих:

Pod mými okny člověk pad.
Stařík —
Tváře vyhloubeny,
raneček v týle —
(Theer. «Všemu na vzdory», «Milosrdenství».)[6]

Под моими окнами человек упал.
Старик...
Щеки ввалившиеся,
котомка за спиной...
(Тэр. «Вопреки всему», «Милосердие»)

как только возникает второе полустишие; переход совершается от образного значения к прямому и наоборот, напр.:

Tisíci ohnivých očí do našich nocí | se dívají města
(«Větry od pólů», «Šťastní»)

Тысячам огненных глаз в наши ночи | смотрят города
(«Ветры с полюсов», «Счастливые»)

Слово «глаза» в смысловом контексте первого полустишия имеет прямое значение, только второе полустишие придает ему переносное значение: «глаза города».

Těžký stín tajemství tvého | leží mezi dušemi jejich a námi
(Tamtéž, «Modlitba za nepřátele»)

Тяжкая тень тайны твоей | лежит между душами их и нами
(Там же, «Молитва за недругов»)

Здесь речь идет о слове «тень», имеющем образное значение, пока мы понимаем его в смысловом контексте первого полустишия, но обретающем прямое значение применительно ко второму полустишию. — Смыслового напряжения между обеими половинами стиха Бржезина достигает и другими способами; но само напряжение возникает почти как правило.

Иногда в окружении правильных стихов такие короткие строки воспринимаются как неполные. Например:

Kdo ví, co řeknem' sy tu v důvěře?
V tom s květu motýl slítnul
a chytnul
se v spletené jich kadeře.
(Vrchlický. «Eklogy a písně», «Ekloga»)

Кто знает, что скажем мы друг другу в доверии?
Вдруг с цветка бабочка слетела
и запуталась
в сплетенных их кудрях.
(Врхлицкий. «Эклоги и песни», «Эклога»)

Стих *a chytnul*, содержащий (кроме энклитики) только рифму, мы воспринимаем всего лишь как отзвук предшествующего стиха, с которым он рифмуется; это лишь вторая часть обычной стиховой интонации.

Таким образом, интонация составляет основу, на которой строится поэтический ритм. Мы видели, что стихи, даже самые правильные, превращаются в прозу, если при произнесении их мы подавим стиховую интонацию. Но существует еще одно доказательство: часто мы встречаем стихи, где и временна́я дистанция между иктами подчинена интонационному членению. Например:

A jak šli jsme | stonem tím a vzlykem,
kde zvon jiný | každým zvonil mžikem,
stanuli jsme náhle | pod Blaníkem.
(Vrchlický. «Život a smrt», «Blanické zvony»).

И как шли мы стоном тем и рыданьем,
где каждую минуту звонил другой колокол,
вдруг стояли уже под Блаником.
(Врхлицкий. «Жизнь и смерть», «Бланицкие колокола»[7])

Хотя перед нами правильные пятистопные трохеи, темп, а вместе с ним и временно́е расстояние между иктами в отдельных полустишиях (интонационных отрезках) изменяется в зависимости от длины полустишия: там, где в полустишии три икта, мы при чтении непроизвольно убыстряем темп. Следовательно, основой изохронизма служит не протяженность всего стиха, а протяженность интонационных отрезков. Интонация и здесь выступает как основание всей ритмической структуры.

Перейдем теперь к *ритмической основе*, обусловленной расположением иктов (ритмических акцентов). Мы показали, говоря об интонации, что можно найти и такие стихи, которые совершенно лишены ритмических акцентов. Между этим крайним случаем и «правильными» стихами — целая шкала оттенков. Бывают стихи, в которых хотя и есть ритмические акценты, но количество их непостоянно; стихи хотя и с постоянным числом акцентов, но с непостоянным количеством неакцентированных слогов между ними, и, наконец, стихи, где число неакцентированных слогов между акцентами постоянно. Среди последних опять-таки есть такие, которые строго осуществляют в языковом материале ритмическую основу, данную расположением акцентированных слогов, и такие, которые ее затушевывают. Ни один из этих типов стиха не является a priori* более ценным, чем иной: в процессе развития очень часто случается, что после периода, когда строго соблюдается правильная основа, наступает период, когда она соблюдается нестрого или даже деканонизируется. Кроме того, в самом правильном стихе основа никогда не осуществляется столь последовательно и полно, чтобы каждому акценту соответствовал ударный слог**. Придерживаться взгляда, согласно которому в правильном стихе каждый ритмический акцент подкрепляется словесным ударением, можно лишь на основе неверной теории о так называемых побочных ударениях. Сторонники этой теории устанавливают для каждого словесного типа, начиная с трехсложных слов, постоянное побочное ударение на определенном слоге; так, в трехсложных слогах носителем его считается третий слог, в четырехсложных — третий, только при более быстром и более эмфатическом произнесении допускается ударение на четвертом слоге и т. д. Однако то, что сторонники этой теории называют «побочным» словесным ударением, представляет собой явление, существенно отличающееся от подлинного словесного ударения, падающего на первый слог: только это ударение, обозначающее начало слова, наименьшей смысловой единицы,

---

* заранее, до всякого опыта (лат.)

** Мы говорим здесь и в дальнейшем контексте только о стихах, основанных на тонической просодии, а отнюдь не о метрических стихах, образуемых чередованием долгих и кратких слогов. Метрическое стихосложение появилось в чешской поэзии в эпоху гуманизма как тип стиха, пригодный для музыкального использования (первое теоретическое рассуждение о нем содержится в «Музыке» Благослава); в ранний период новой чешской поэзии на долю метрического стихосложения выпала важная, с точки зрения процесса развития, задача указать тоническому стиху путь к богатству ритмических оттенков (см. об этом в том разделе данной работы, который посвящен истории нового чешского стиха). Тем не менее метрическая просодия никогда, даже временно, не была господствующей системой в чешском стихе и носительницей его развития; возможно, ей мешало то, что в чешском языке в достаточной мере отчетливо ощущается так называемая позиция (группа согласных, ритмически удлиняющих предшествующую гласную), которая, часто возникая на словоразделе, является одним из главных средств создания ритмических оттенков в метрическом стихе.

является фактом языковой системы, между тем как «побочное ударение» — всего лишь фактор физиологии дыхательных органов. От темпа произношения и иных внешних обстоятельств зависит, реализуются ли вообще побочные ударения и на каких слогах в тех или иных словах они реализуются (это, впрочем, допускает в известной мере и сам Й. Краль[8], главный приверженец теории о побочных ударениях). Но если речь идет о простой звуковой реализации, а отнюдь не о составной части языкового построения, мы не имеем права считать эти «ударения» носителями поэтического ритма, ибо они случайны. Поэтому, например, стих:

Kol krystalný se bělá květ

Вокруг кристальные белеют цветы

отличается от стиха:

můj Božem jak by celý svet
(Vrcjlický. «Kytka lyriky», «Zimní»)

мой Боже, словно бы целый мир
(Врхлицкий. «Букет лирики», «Зимнее»)

хотя оба стиха написаны четырехстопным ямбом с мужской рифмой и правильно реализованной метрической основой; дело в том, что в первом из них второй акцент приходится на безударный слог, а во втором все икты подкреплены ударениями. И с этим различием, оказывающим значительное влияние на ритм, метрика должна считаться при анализе, если она не хочет ограничиться беспомощными перечными абстрактных схем и закрыть для себя доступ к живой реальности стиха. В общем и целом можно сказать, что к анализу любого типа стиха мы не должны подходить с предположением, что в нем будем полностью осуществлена определенная схема, или тем более с требованием, чтобы она была осуществлена, а должны считать варианты стиховой основы и отклонения от нее главными элементами ритмического замысла поэта. Заслуга опровержения теории о побочных словесных ударениях принадлежит книге Якобсона «Основы чешского стиха», которая, помимо нескольких лингвистических выводов принципиального значения, показала, что ударением можно называть только такое выделение какого-либо из слогов слова, которое является смысловым фактором (фонологическим элементом), и что, следовательно, в чешском языке метрическая основа определяется расположением границ между словами (словоразделами), ибо подлинное словесное ударение здесь связано с началом слова. Этим был открыт доступ к живой реальности стиха; кроме того, при анализе стихов мы, конечно, должны помнить, что стих — это нечто большее,

чем простой набор каких-то механических присоединяемых друг к другу отрезков, что прежде всего это целостное образование с единым контуром.

На основе этих предпосылок появляется возможность включить в область метрических исследований все чешские стихи и понять их ритмическое построение как закономерное, не исключая ни одного из менее правильных типов под тем предлогом, что это не стихи или что это неправильный стих. При этом можно будет с успехом воспользоваться статистическим методом: для каждого слога стиха мы вычислим процент случаев, когда он несет словесное ударение. Слоги, которые имеют явно более высокий процент словесных ударений, чем слоги, их окружающие, являются носителями ритмических акцентов. Если процент словесных ударений значителен и в ритмически не акцентированных слогах, речь идет о типе стиха с затушеванным метрическим рисунком, лишь с тенденцией к нему. При таком методе исследования часто может оказаться, что стих, казалось бы, лишенный упорядоченной организации словесных ударений, в действительности такую упорядоченную организацию имеет. Метод этот не будет бесполезным и применительно к явственно совершенно «правильным» стихам, то есть стихам, в которых отчетливо проявляется некая ритмическая основа, поскольку он покажет, что даже, на первый взгляд, неизменные и традиционные схемы (такие, например, как четырехстопный трохей или пятистопный ямб) на самом деле различаются у разных поэтов и поэтических школ. На основе статистических данных можно построить диаграммы, нанося на горизонтальную координату порядковый номер слога в стихе, а на вертикальную — процент словесных ударений. Приведем теперь некоторые статистические выкладки и диаграммы. Прежде всего мы рассмотрим стихи с затушеванным ритмическим рисунком.

Первый наш анализ будет посвящен стихотворению Эрбена «Свадебные рубашки»[9], метрически интересному не только тем, что это стихотворение с затушеванным ритмическим рисунком, но и тем, что был спор (между Й. Кралем и Й. Летошником) о том, какой размер имел в виду поэт[10]. Процентное соотношение словесных ударений, которые приходятся на отдельные слоги, здесь таково:

I.	II.	III.	IV.
57	40	19	71
V.	VI.	VII.	VIII.
3	92	3	26

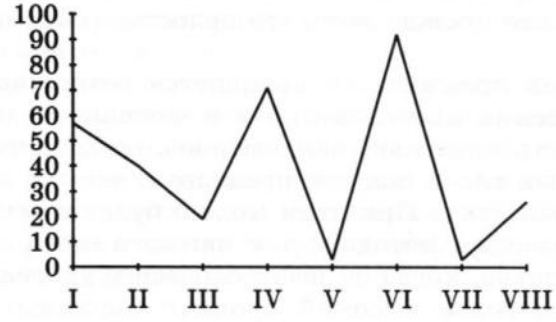


Диаграмма 2. Эрбен. «Свадебные рубашки»

Кривая, которую мы получили, явственно указывает на ямбическую схему (четырехстопный ямб с мужской рифмой), поскольку вершины ее приходятся на все четные слоги; только на втором слоге эта вершина затушевана тем, что на первый слог стиха приходится еще больший процент словесных ударений; вызвано это начальным дактилем, который часто встречается в чешских ямбах, даже самых правильных, из-за недостатка словесных целых с восходящей экспираторной волной (то есть словесных целых с ударением на втором слоге). Кроме того, проявляют тенденцию к слиянию в дактиль и шестой-седьмой-восьмой слоги, ибо вершина на восьмом слоге очень слаба по сравнению с вершиной шестого слога, самой высокой во всем стихе. Речь, таким образом, идет о ямбической схеме с вершинами на четных слогах, но в значительной степени склоняющейся к дактилическому ритму, о чем явственно свидетельствуют и отдельные строки, такие как:

Na stěně nízké *světničky...*
rodičky boží s *dět'atkem...*
viděti pannu *klečící...*
klečela líce *skloněné...*

На стене низкой горенки...
богородицы с ребеночком...
видно деву стоящую на коленях...
стояла на коленях со склоненными ланитами...

Пока ощущение ритма допускало несовпадение ритмического акцента со словесным ударением, как это было как раз во времена Эрбена, эти и подобные им стихи могли быть интерпретированы как ямбы. Но достаточно было сдвига в оценке ритма, — а такой сдвиг действительно произошел в следующий период развития, когда нормой стало совпадение икта (ритмического акцента) со словесным уда-

рением, — чтобы такие стихи стали ощущаться как дактило-трохеические и даже послужили исходной точкой дактило-трохеических размеров в нашей поэзии (ср. Zich. «Předrážka v českých verších». Praha, 1928, s. 26); к этому явлению мы еще вернемся в связи с обзором развития формы нового чешского стиха.

В качестве второго примера мы возьмем стих Челяковского из стихотворения «Илья Волжанин» («Отзвуки русских песен»[11]); это большей частью десятисложный стих, только некоторые строки содержат по 11 — 12 слогов, а в исключительных случаях и больше. Уже при чтении очевидна тенденция к соблюдению четырех ритмических ударений (ср., например, издание под редакцией О. Фишера, вышедшее в 1933 г., s. 52); но речь идет о том, чтобы установить, есть ли в этом стихотворении какая-то упорядоченность в расположении ритмических акцентов. Основанием для анализа послужат нам те 10 слогов, которые составляют постоянную ритмическую базу:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
70	30	31	42	20	58	27	40	26	14

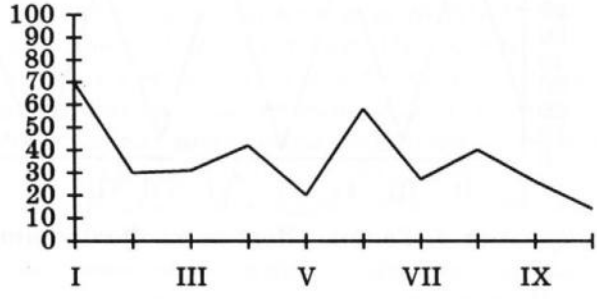


Диаграмма 3. Челяковский. «Илья Волжанин»

Вершины приходятся на первый, на четвертый, на шестой и на восьмой слоги; самые высокие вершины приходятся на первый и шестой слоги, то есть на начало стиха и начало второго полустишия. Если бы ритмический рисунок, очертания которого просвечивают в диаграмме, мы обозначили обычными метрическими значками, получилась бы следующая схема:

— ∪ ∪ | — ∪ ‖ — ∪ | — ∪ ∪

то есть дактило-трохеический стих с дактилями в начале и конце строки, с трохеями посередине. Таков стих «Ильи Волжанина», а вероятно, и других стихотворений «Отзвуков».

После этих двух стихотворений, схема которых затушевана тем, что и на ритмически неакцентированные слоги приходится значи-

тельный процент ударений, рассмотрим несколько иных, где метрическая схема строго соблюдается в языковом материале, чтобы показать, что и здесь есть оттенки. Сопоставим два пятистопных нерифмованных ямба с мужскими окончаниями (то есть заканчивающимися акцентированным слогом), а именно стих Галека из драмы «Завиш из Фалькенштейна»[12] (выбраны только мужские стихи) и стих Зейера из поэмы «Вышеград»[13]. Мы получим следующие проценты ударений, падающих на отдельные слоги:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Галек	19	87	7	79	3	84	7	73	—	59
Зейер	26	83	—	67	5	77	2	93	—	26

Разница между двумя этими рядами очевидна, но диаграммы продемонстрируют ее еще отчетливее:

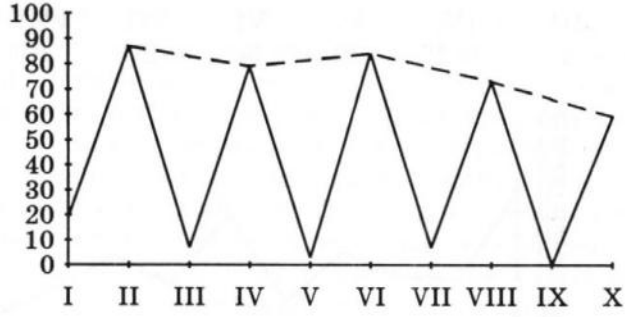


Диаграмма 4. Галек. «Завиш из Фалькенштейна»

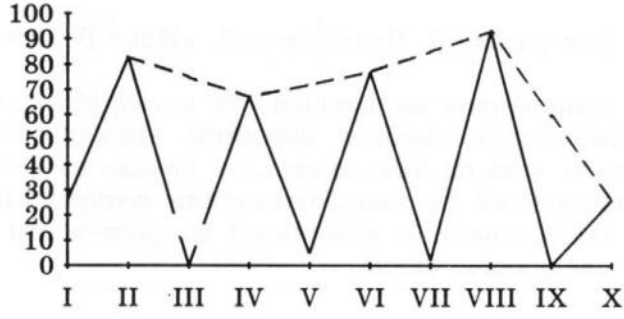


Диаграмма 5. Зейер. «Вышеград»

По сравнению с диаграммами стихотворений Челяковского и Эрбена здесь между отдельными вершинами кривая падает чрезвычайно низко к горизонтальной координате; это происходит потому, что ударения здесь редко приходятся на ритмически неакцентированные слоги. Ритм здесь несут главным образом лишь слоги с высоким процентом

ударений; поэтому мы соединили вершины пунктирной линией, которая выразительнее обозначает их взаимное соотношение по высоте. Линия эта у обоих поэтов совпадает в одном: вершина на шестом слоге выше, чем на четвертом, а это означает, что перед третьим акцентом (то есть перед шестым слогом) в стихе цезурная пауза; это традиционное свойство чешского пятистопного ямба вообще. Различие заключается во втором полустишии: у Галека вершины равномерно опускаются, начиная с третьей (6-ой слог), у Зейера вершина, которая приходится на восьмой слог, выше, чем вершина шестого слога, и значительно выше, чем совсем низкая вершина десятого слога; таким образом, стих Зейера очень часто заканчивается трехсложным словесным целым, которое начинается с восьмого слога стиха. Это свойство пятистопных ямбов Зейера уже ранее обнаружил В. Матезиус в работе «Dynamická sližka koncové kadence v Zeyerově blankversu» («Slovenská miscellanea», Bratislava, 1931). Сравнение стиха Галека со стихом Зейера показывает, что даже в «правильных» стихах с одинаковым ритмическим рисунком простое констатирование последовательности акцентированных и неакцентированных слогов недостаточно для ритмической характеристики.

Приведем еще примеры, которые засвидетельствуют, что и у одного и того же поэта даже при одинаковом ритмическом рисунке необходимо учитывать известные различия. Прежде всего обратим внимание на *различие между мужскими и женскими стихами*, то есть стихами, заканчивающимися либо ритмически акцентированным слогом (мужские), либо слогом неакцентированным (женские). Примером нам послужит стих «Дочери Славы» Коллара, пятистопный рифмованный трохей. Поскольку речь идет о стихе, где схема соблюдается в высшей степени последовательно, мы не будем обращать внимание на ритмически не акцентированные слоги, на которые ударение приходится в ничтожно малом количестве случаев. Приведем процентные показатели и диаграммы ритмически акцентированных слогов; первый ряд цифр означает женские стихи, второй — мужские:

I.	III.	V.	VII.	IX.	
92	81	100	69	77	(женск.)
95	84	75	100	—	(мужск.)

Относительно первого акцента в женских и мужских стихах нужно заметить, что проценты, недостающие до ста, приходятся на долю стихов, начинающихся двумя односложными словами, второе из которых акцентировано сильнее (например, «i mé srdce pudem divným jaté» — «и мое сердце влечением странным объятое»); в таких случаях можно скорее говорить о колеблющемся ударении, чем о нарушении совпадения между ударением и метром, потому что не исключено и ударение на первом слоге.

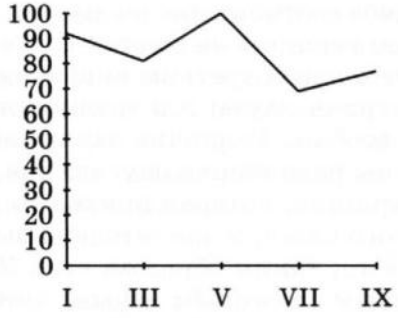


Диаграмма 6. Коллар. «Дочь Славы», женские стихи

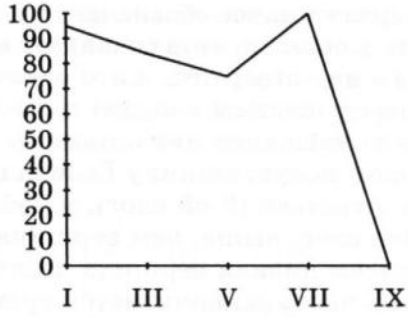


Диаграмма 7. Коллар. «Дочь Славы», мужские стихи

В женском стихе самая высокая вершина на пятом слоге (третий ритмический акцент), тогда как в мужском стихе на седьмом слоге (четвертый акцент); это значит, что в женских стихах у Коллара цезурная пауза последовательно стоит перед пятым слогом, а в мужских — перед седьмым. Итак, женские стихи отличаются от мужских не только тем, что имеют лишний слог, но и всей своей внутренней организацией. Напомним, кстати, что это чередование интервалов, образующее последовательно соблюдаемую схему, составляет единственное средство ритмической нюансировки в стихе Коллара. В качестве примера можно привести любой из сонетов Коллара:

V onom kraji, kde se květorouchá
Sála dolinami rozstřela,
po nichž někdy silná kráčela
pověstného noha Miliducha;

Sláva, že ji čas a zloba hluchá
zhanobily, k nebi úpěla,
rada bohů přijdouc zavřela
k její křivdě nakloniti ucha:

Přemítáno dloucho o náhradě,
každý z bohů vroucně rozpráví,
jeden to a druhý ono radě;

V tom cos Lada Milku šepce hezká,
ten aj pannu stvořiv představí,
a sněm tiche, chválu tleská.

(«Slávy dcera», I., I).

В том краю, где облаченная цветами
Сала простерлась по долинам,
по которым некогда ступала сильная
нога легендарного Милидуха;

Слава, что ее время и злоба глухая
опозорили, возносила стенания к небу,
совет богов, сойдясь, отказался
к ее обиде склонить ухо:

Рассуждалось долго о замене,
каждый из богов пылко говорит,
один — то, а иной — другое советуя;

Вдруг что-то Лада Милеку шепчет красивая,
пусть тот, деву сотворив, представит ее,
и совет стихает, удивляется, хвалебно рукоплещет.
(«Дочь Славы», I., I)

Далее необходимо обратить внимание на *различие между нерифмованным и рифмованным стихом* одинакового размера; и это различие может влиять на внутреннее строение стиха. В качестве примера приведем из стихов Врхлицкого нерифмованный пятистопный ямб с женским окончанием (стихотворение «Эрифила» из сборника «Боги и люди») и такой же рифмованный ямб («Миф о винограде» из сборника «Мифы»). Поскольку речь идет о правильных стихах, в целях наглядности ограничимся только статистическими данными, касающимися четных слогов, которые несут ритмические акценты:

II.	IV.	VI.	VIII.	X.	
97	74	79	63	85	(нерифм.)
84	64	87	61	85	(рифм.)

Мы не будем приводить диаграмму, поскольку числа дают достаточно ясную картину; уже с первого взгляда видно, что главное различие заключается в проценте ударений, падающих на шестой слог (третий ритмический акцент) и в соотношении этого числа с соседними числами. В нерифмованном стихе этот слог несет значительно более низкий процент ударений, чем в рифмованном; оба соседних икта (четвертый и восьмой слоги), наоборот, имеют в рифмованном стихе более низкие процентные показатели, чем в нерифмованном. Оба эти обстоятельства способствуют тому, что в рифмованном стихе более явственно выступает большая цезура перед шестым слогом (третьим иктом). Нерифмованный стих в связи с отсутствием рифмы ритмически менее связан, чем рифмованный; в нем несколько затушевано ритмическое членение, и он приближается к складу разговорной

речи (ср. частое использование нерифмованного пятистопного ямба — белого стиха — в драме). Следовательно, и рифма не служит только окончанием стиха, а воздействует и на его внутреннее ритмическое построение.

Напоминаем наконец, что метод статистических выкладок и диаграмм, который был использован здесь для того, чтобы установить расположение ударных слогов, в «тоническом» стихе может быть также применен и для установления количественных соотношений гласных, поскольку в некоторых поэтических школах и длительность слога выполняет метрическую задачу; пример будет приведен при обзоре истории чешского стиха в связи с анализом стихотворений Челяковского. Статистические показатели и диаграммы ударений, разумеется, особенно хорошо применимы при метрическом анализе стихов или полностью изосиллабических (т. е. стихов с постоянным количеством слогов), или приближающихся к ним; но наряду с ними существуют и свободные стихи, где количество слогов в строке изменяется. Здесь при подсчете ударений, падающих на отдельные слоги, процент должен исчисляться не от общего количества стихов, а только от того количества строк, которые этот ударный слог действительно содержит. Однако и при этом статистика не приводит к совершенно однозначным результатам, поскольку нельзя, напр., ставить знак равенства между ритмической функцией третьего слога в шестисложном стихе и функцией того же слога в стихе трехсложном; в первом случае этот слог замыкает первую половину стиха, во втором — целый стих. Тем не менее и в свободных стихах можно установить по крайней мере общую ритмическую тенденцию стиха. Так, напр., при сравнении статистических данных, касающихся свободного стиха Бржезины и Совы[14], окажется, что в стихе Совы расположение ударений значительно более регулярно (с дактилической тенденцией), чем в стихе Бржезины. Но основное значение для характеристики свободного стиха имеет статистика количества слогов: если мы подсчитаем, сколько раз на каждый из слогов в их порядковой последовательности (1, 2, 3...) приходится в определенном тексте окончание стиха, мы получим статистическую выкладку, а порой и диаграмму, которые часто весьма выразительно будут характеризовать свободный стих определенного поэта или целого периода. (Пример такой диаграммы см. в работе Якобсона «Čsl. vlastivěda, S. 432[15].)

Остановимся теперь совсем кратко на ритмической единице более высокого порядка, чем стих, — на *строфе*. Обычно ее характеризуют как группу стихов, связанную определенной системой рифмовки; но бывают и нерифмованные строфы, которые тем не менее не утрачивают целостности. Например:

Tam, kde as ted' slunce stojí,
plula jednou hellenská lod',

na níž jako to slunce plálo
zlaté roucho z Kolchidy.

Vítr příznivý dul pomoc
veslujícím nahým plavcům,
touhy jejich napřed letly
k sladkým břehům domova.

Jenom Jason v tiché hrůze
zadíván byl k zádi lodi:
princezna Medea stojí
tam jak socha bez hnutí.

(Machar. «Výlet na Krym», «Na lodí», X)

Там, вероятно, где сейчас стоит солнце,
плыл однажды корабль эллинов,
на котором, как это солнце, пылало
золотое руно из Колхиды.

Благоприятный ветер дул в помощь
налегающим на весла нагим гребцам,
мечты их летели вперед
к прекрасным берегам отчизны.

Только Язон в молчаливом ужасе
не сводил глаз с кормы корабля:
принцесса Медея стоит
там, как статуя без движения.

(Махар. «Прогулка в Крым», «На корабле», X)

Эти нерифмованные строфы характеризуются своим синтаксическим строением, которое, естественно, отражается в интонации: каждая из них делится на две части по два стиха. Такое синтаксическое членение бывает и в рифмованных строфах; а части эти называются периодами. Наряду с рифмами и синтаксическим построением строфы членятся также постоянной последовательностью стихов разного размера; так, например, в некоторых строфах последний стих метрически отличается от остальных. Есть еще и иные средства строфической организации, например, буквальное повторение стиха в определенном месте строфы.

Строфа, занимая более значительное пространство текста, служит соединительным звеном между ритмом поэтического произведения и его композиционным построением, то есть членением и организацией темы. Соотношение между композицией и строфическим членением независимо от того, совпадают или расходятся их контуры, всегда является одновременно и ритмическим и смысловым фактором. Строфа

как многократно повторяющееся ритмическое образование имеет тенденцию навязать эти постоянные свои возвраты и тематической композиции. Главным образом это проявляется в лирике, где строфа воспринимает тему от предыдущей строфы часто не для того, чтобы продолжать ее, а для того, что еще раз повторить ее в ином варианте или развить. Например:

Zvuk bukolických fléten
do tichých hlubin sjel,
co smavý, vonný květen
svou bájí v kraj se schvěl.

Tón fléten bukolických
se třas a umíral
v kaskádách melodických
u paty černých skal.

A sotva flétny ztichly,
šlo stromů šumění,
dva šťastní rtové vzdychli —
pak dlouhé mlčení.

(Vrchlický. «Duše-Mimosa», «Pastorale»)

Звук буколических флейт
опустился в тихие глубины,
когда смеющийся, благоуханный май
своей легендой трепетно снизошел на округу.

Тон буколических флейт
дрожал и умирал
в мелодических каскадах
у подножия черных скал.

А едва затихли флейты,
зашумели деревья,
пара счастливых уст вздохнула —
потом долгое молчание.

(Врхлицкий. «Душа-Мимоза», «Пастораль»)

Повторение темы первой строфы последующей строфой обнаженно дано здесь почти буквальным повторением первого стиха, но и тема третьей строфы та же, что и в двух предыдущих, только она переведена в иной смысловой план: звук флейт из первых двух строф в третьей предстает как смысловой эквивалент шума деревьев и вздоха; этот звук становится по отношению к ним почти метафорой. Тенден-

ция к постоянным тематическим возвратам вообще значительно больше сближает строфическое построение с лирикой, чем с эпикой, поскольку постоянное варьирование данной темы составляет самое сущность лирики, между тем как основное свойство эпического действия — постоянное устремление вперед (отсюда эпическое напряжение); поэтому уже простое использование строфы в эпике придает эпическому стихотворению лирическую окраску. Говоря о тесной связи строфического построения с лирикой, мы не должны также забывать, что лирическая поэзия, особенно в некоторых своих формах, очень близка к музыке и что строфа представляет собой поэтический коррелят повторяющихся мелодических форм.

Строфа может быть или индивидуальным творением, созданным на случай, то есть только для одного поэтического произведения, или традиционной формой, которая переходит из рук в руки, от поколения к поколению, от одной литературы к другой. Всякая традиционная строфа имеет свой установившийся канон, определяющий не только ее ритмическое построение (количество строк, их метрическую организацию, систему рифмовки и т. д.), но порой и круг тем; так, в наиболее систематической чешской поэтике традиционных строф — «Букете лирики» Врхлицкого — почти для каждой строфы приведен узаконенный круг тем. Разумеется, в процессе развития канон традиционных строф варьируется; строфы, надолго удержавшиеся в поэзии, обычно имеют весьма сложную биографию. Склонность к использованию традиционных строфических форм различная в разные периоды развития; бывают периоды, когда создание и пересоздание строфических форм во многом определяет развитие лирики, и, напротив, периоды, когда традиционные строфы используются очень редко. Для средневековой поэзии, в том числе чешской, строфическое строение было важным фактором; что же касается новой чешской поэзии, то достаточно сравнить равнодушие современного поэтического искусства к традиционным строфическим формам с тем интересом, который проявлялся к ним в люмировский период; в особенности это относится к Врхлицкому, пополнявшему свой строфический репертуар за счет различнейших эпох и литератур.

2. Побочные факторы поэтического ритма.

До сих пор, занимаясь стихом как ритмической единицей, мы рассматривали метрическую основу стиха: нас интересовали те языковые элементы, которые составляют скелет ритмической конструкции. Существуют, однако, как мы уже отметили вначале, еще и другие ритмические факторы. Хотя они и не являются компонентами самой метрической схемы, но их ритмическая задача состоит в том, чтобы способствовать ее нюансировке (дифференциации). Один из главных

дифференцирующих ритмических факторов — *организация звукового материала в поэтическом произведении*. В коммуникативной речи, где важно, чтобы выражение в максимальной мере соответствовало некоей внешней, внеязыковой цели, выбор и организация звукового материала сами по себе безразличны и подчинены только потребностям коммуникации. Иначе обстоит дело в поэтическом произведении, где перед нами самоцельная структура. Здесь звуковой материал может быть использован как составная часть структуры, может даже приобрести такое значение, что потребностями его отбора и организации автор руководствуется при выборе и сочетании слов. На примере прозы Махи это показал Шальда в книге «Duše a dílo» (Praha, 1913, s. 93): «Насколько звуковые и музыкально-гармонические критерии выступают в этом творчестве как prius* и насколько они определяют и подчиняют себе логику и выбор представлений — можно прямо на ощупь почувствовать, например, в таком пассаже из "Сазавского монастыря": "jasně již sem tam míhaly se hvězdy po hlubokém modrošedém nebi a *plačící paprsek jejich poletoval po dalekých lesích i po nízkém křoví pobřežních strání*" ("ярко уже то здесь, то там мерцали звезды на глубоком синесером небе, и плачущий луч их летал по далеким лесам и по низким густым кустарникам прибрежных склонов"). На второе предложение и в особенности на смелый образ "плачущего луча", несомненно, полные мелодического и меланхолического очарования, но в плане наблюдательности и опыта обладающие совершенно ирреальной ценностью, автор едва ли бы отважился, если бы ему не пришла на мысль богатая аллитерация, основанная на повторении звука "р" ("п"), аллитерация, которая пронизывает все это словесное образование, изымает его из круга обычного реалистического правдоподобия и поднимает непосредственно в область абсолютной искусственной красоты». То, что здесь было сказано о прозе, в еще большей мере относится к поэзии, где языковые элементы под влиянием ритма больше выступают на первый план.

Можно сказать, что в стихотворном поэтическом произведении выбор и последовательность звуков никогда не бывают индифферентны, хотя мера их структурного использования, разумеется, различна. Естественно, что «эвфоническая» организация звукового материала всегда находится в определенном отношении к ритмическому построению: эвфония опирается на ритмическую основу. Приведем пример из Махи, у которого связь между эвфонией и метром проявляется чрезвычайно явственно:

Tiché jsou vlny, temný vod klín.

Тихие волны, темное вод лоно.

---

* первичное (лат).

Схема звуковой организации здесь следующая:

Ti-é-ou | -lny | te-ý-o | -lín

ти-э-оу | -лны | тэ-у-о | -лин

Этот пример показывает, с одной стороны, что эвфоническая организация состоит в повторении определенных звуков или звукосочетаний, с другой, что это повторение соотносится с ритмическим повторением звука. Перед нами четырехстопный стих, где оба полустишия корреспондируют друг с другом: первая стопа соответствует третьей, вторая — четвертой. Безусловно, связь между эвфонией и ритмом здесь достаточно сложная; она может быть и значительно более простой, заключаясь хотя бы в том, что определенный звук повторяется на всем протяжении стиха, чем усиливает его целостность как ритмической единицы. Например:

nad chrámy trávené ohněm a národy v divokých válkách
(Theer, «Výpravy k Ja», «Ztracené horizonty»)

над храмами, разрушаемыми огнем, и нациями в диких войнах
(Тэр, «Экспедиции к Я», «Утраченные горизонты»).

В этом шестииктовом стихе четыре икта подкреплены гласной «а», ритмическое воздействие которой усилено в особенности тем, что она охватывает оба крайних икта стиха. Определенная эвфоническая организация может осуществляться и на пространстве целой строфы:

Mám krásu z mramoru a v páru očí laních
zříš marnost se smrtí si dávat políbení;
jdu časy lhostejna, zda štěstí nesu v dlaních
či zda se za mnou krev na popravištích pění.
(Theer, «Výpravy k Ja», «Pokrytecká panna»)

Я обладаю красотой мрамора, и в паре ланьих глаз
ты зришь тщетность, целующуюся со смертью;
иду через времена равнодушная к тому, несу ли счастье в ладонях
или за мною кровь пенится на эшафотах.
(Тэр, «Экспедиции к Я», «Лицемерная дева»).

Из 24 иктов, которые содержит эта строфа, 10 занято звуком «а», не считая повторений его в безударных слогах.

В звуковые образования могут входить гласные и согласные; соотношения между согласными могут устанавливаться только на основе их тождественности или сходства, тогда как между гласными могут возникать и другие связи. Так, напр., эвфоническим фактором может

стать их тембр: гласные высокого тембра (e, i — э, и) противопоставляются гласным низкого тембра (u, o, a — у, о, а):

ženou plnou slunce, | která jest podivná síla
(Theer, «Výpravy k Ja», «Žena»)

женщиною, полной солнца, | которая есть удивительная сила
(Тэр, «Экспедиция к Я», «Женщина»)

a její vůni chtěl jsem ssát | jak vy'dech prvních poupat
(Theer, tamtéž, «Zvědadá láska»)

и ее аромат я хотел бы вдыхать, | как дыхание первых бутонов
(Тэр, там же, «Любопытная любовь»).

В обоих этих стихах противопоставлены гласные i — u (и — у), их контраст подчеркнут, с одной стороны, тем, что они находятся на корреспондирующих местах стиха (в первом случае в окончаниях обоих полустиший, во втором — в начале их), с другой — тем, что они сопровождаются повторяющимися согласными (в первом стихе сочетанием s — l (с — л), во втором — согласным v (в). Другое свойство, на основе которого гласные могут составлять эвфонические образования, — это количественная характеристика звука. Напр., возможна концентрация долгих гласных в стихе:

A láká kouzelná, mne láká lokty svymi
Až k ránu vše se propadá za stíny půlnočními
(Theer, «Výpravy k Ja», «Metamorfosa»)

И манит волшебная, манит меня плечами своими,
Только под утро все исчезает за полуночными тенями
(Тэр, «Экспедиция к Я», «Метаморфоза»)

В первом из приведенных примеров пять из шести акцентов стиха содержат долгие гласные, во втором — четыре из шести. Иной же раз долгие гласные выделяются не столько густотой скопления, сколько расположением в определенных местах стиха, например, в окончаниях строк:

Zatím co venkov se budil k bělostným ránům,
zatím co sedláci obilí sili do černé půdy,
zatím co oblohami se valila zátopa veliké lásky,
rys nám vzalo vše, cos nám mohlo vzíti,

naše prostá srdce, plná snů a krásy,
naši sílu, naši volnost, naši víru, tichou a uzdravující.
(Theer. «Výpravy k Ja», «Město»)

В то время как пробуждалось село перед ослепительно белыми утрами,
в то время как крестьяне сеяли зерно в черную землю,
в то время как по небесам разливалось наводнение великой любви,
ты отнял у нас все, что мог отнять,
наши простые сердца, полные грез и красоты,
нашу силу, нашу вольность, нашу веру, тихую и исцеляющую
(Тэр. «Экспедиции к Я», «Город»)

Все последние икты стихов в цитируемом пассаже долгие; эта регулярность ощущается как эвфоническая константа.

Мы уже сказали, что эвфония тесно связана с ритмом; добавим, это не означает, будто оба членения во всех случаях должны неизбежно совпадать; взаимосвязь между ними иногда может проявляться в несоответствии эвфонического и ритмического рисунков. Так, например, бывает, что эвфоническое образование переступает границу стиха:

Ty, který's tam nechal své srdce bez víry zemřit,
sepni své ruce a šeptej | dlouho až v hodiny noční
(Theer. «Výpravy k Ja», «Sen večera»)

Ты, который оставил там свое сердце, чтобы оно умерло без веры,
сложи руки и шепчи долго вплоть до ночных часов
(Тэр. «Экспедиции к Я», «Сон вечера»)

Первый стих этой цитаты в четырех из пяти акцентных слогов содержит гласную *е* (э); эта повторяющаяся гласная сменяется повторяющейся гласной «о» (*ou* — оу). Рубеж между обоими эвфоническими образованиями резко выделен противоположностью тембров: в первом образовании — гласная высокого тембра (*е* — э), во втором — гласная низкого тембра (*о*). Несовпадение эвфонического членения стихов с членением ритмическим ощущается как факт ритмической дифференциации (эвфонический enjambement).

Но, несмотря на тесную связь эвфонии и ритма, отношение между ними, как было уже сказано, не таково, чтобы мы могли считать звуковую организацию непосредственным ритмическим фактором. В чем заключается это различие, показал русский исследователь Ю. Тынянов в книге «Проблема стихотворного языка» (Ленинград, 1924): воздействие тех элементов, которые составляют ритмическую основу, является прогрессивным; это означает, что мы заранее ожидаем повторения определенного ритмического образования (например, стиха) и,

если такого повторения не происходит, возникает ощущение обманутого ожидания; между тем как повторение эвфонического образования воспринимается регрессивно, мы осознаем его лишь задним числом, когда определенная гласная или группа гласных повторяется. Следовательно, эвфония — только сопутствующий фактор ритма. Но она может стать и прогрессивно воздействующим ритмическим фактором, составной частью ритмической основы. Это происходит, когда повторяющееся эвфоническое образование расположено на конце следующих друг за другом стихов, иными словами, когда оно выполняет функцию *рифмы*.

Таким образом, раздел о рифме касается собственно метрики более непосредственно, чем раздел об эвфонии в широком смысле слова[16], и потому необходимо уделить ему более пристальное внимание. Ритмическое значение рифмы обусловлено тем, что рифма, помещенная в конце стиха, сигнализирует границу этой основной единицы поэтического ритма. Но наряду с ритмическим значением, рифма обладает также звуковой (эвфонической) и смысловой (семантической) стороной; все эти три стороны присутствуют в каждой рифме, и нельзя сказать, что какая-то из них более важна, чем остальные, однако в каждом отдельном случае какая-то из них всегда преобладает. Есть поэтические школы, у которых в рифме преобладает ритмическая функция: стих резко обрывается рифмой, которая выразительно отмечает его окончание. Так, например, обстоит дело у Врхлицкого и его школы, которые любят рифмовать короткие и равносложные слова (см. об этом в работе Ирата[17] «Hlaváčkův rym», «Zisty filologicke», LVII); ритмическая функция рифмы, заключающаяся в сигнализировании границы между стихами, приобретает у них большое значение ввиду того, что интонационное и синтаксическое единство стиха очень часто бывает нарушено переносом (enjambement). Иной раз на первом плане оказывается звуковая сторона, как это, например, было в рифме Махи или Главачека (см. соответствующие работы Ирата: «Hudebnost Máchova rýmu», «Časopis pro moderní filologii a literaturu», XVIII; 1932; «Hlaváčkův rým»); доказательством этого служит, например, то обстоятельство, что рифмы у таких поэтов бывают включены в общий эвфонический рисунок стиха или эвфонически взаимосвязаны (так, например, разные пары рифм, следующие друг за другом или взаимопереплетающиеся, имеют одинаковую гласную). Наконец, у других поэтов и школ рифма выполняет прежде всего смысловую функцию, как, например, у Коллара, где в центре внимания смысловые взаимоотношения рифмующихся слов, так что, например, в одном из сонетов почти все рифмы представляют собой географические названия (см. работу О. Фишера «Сонет Коллара» («Kollárův sonet») в книге «Duše a slovo», Praha, 1929), или у Незвала, где подчеркивается смысловое отношение между рифмующимися словами и остальным кон-

текстом, так что часто рифменные сопоставления выполняют задачу носителя смысловой связи текста.

Рассмотрим каждую из функций рифмы в отдельности. Прежде всего остановимся на функции ритмической. Необходимо иметь в виду, что окончание стиха обладает особыми ритмическими свойствами и безотносительно к рифме, — следовательно, свойствами, присущими и нерифмованным стихам. Так, например, на диаграмме белого стиха Зейера мы видели, что эти нерифмованные стихи поэт заканчивал большей частью трехсложными словесными целыми и что это свойство придавало особый характер общему ритмическому рисунку его стихов. Поэтому и для рифмы важно количество слогов в рифмующихся словах. Выше мы уже отметили, что Врхлицкий и его школа отдают предпочтение кратким и равносложным словам; у других поэтов (например, у символистов) часто находим рифмуются длинные слова; наконец, третьи любят соединять слова с разным количеством слогов. К ним относится, например, Незвал (most мост — skutečnost действительность, lekoval бездельничал — zasvětélkoval засветился огоньками). С ритмической функцией рифмы, как мы уже отметили, связано ее прогрессивное воздействие; оно настолько сильно, что отсутствующую рифму мы автоматически дополняем. Иногда этим свойством рифмы пользуются для намеков. Так, например, в стихотворении Безруча «Два могильщика»[18] отсутствующая рифма подсказывает посвященным имена действующих лиц:

Žil bych bohat jako Midas,
bez starosti jako négr,
jenom umět kohos šlapat,
jen mít jméno?

Chodil bych jak krásné jitro,
jako kos bych sobě hvízdal,
jenom kdybych přišel z Modré
a měl jméno?

Я был бы богат как Мидас,
беззаботен как негр,
только бы уметь кого-то топтать,
только носить имя?

Я ходил бы как прекрасное утро,
как черный дрозд насвистывал бы себе,
если бы я только заявился из Модрой
и носил имя?

В первой строфе отсутствует имя Хоэнегр, во второй — Вальхер-Исдалл. Бывает также, что прогрессивность рифмы используется таким образом, что вместо рифмующегося слова ставится иное, как, например, в стихотворении Волькера «Слепые музыканты» («Рождение»):

Dva slepí muzikanti
chodili po zemi,
jeden měl harmoniku,
druhy šel s houslemi.

Na kamenných dvorečcích v městě
u plotů vesničky
dva chudí lidé hráli
veselé písničky.

Okna se otvírala
a lidé za nimi,
svět celý tolik zkrásněl,
že až zrak přecházel.

Zatím co slepí hráli
písničku veselou,
tak lidem narůstaly
nové a nové oči.

Čím pěkněji slepí hráli,
tím rostlo oči víc,
to aby z velké té krásy
se neztratilo nic.

Harmonika a housle,
dva slepí žebráci,
sto očí vyhráli lidem,
dostali po krejcaru.

Два слепых музыканта
ходили по земле,
у одного была гармоника,
другой шел со скрипкой.

На каменных двориках в городе,
у заборов деревеньки
два бедняка играли
веселые песенки.

Окна открывались
и люди за ними,
весь мир стал настолько прекрасней,
что даже глаза разбегались.

Пока слепые играли
песенку веселую,
у людей вырастали
новые и новые глаза.

Чем красивей слепые играли,
тем глаз росло больше,
чтобы от этой великой красоты
ничего не утратилось.

Гармоника и скрипка,
два слепых нищих,
сто глаз наиграли людям,
получили по крейцару.

Это стихотворение имеет строфическое строение; в строфах мы привыкли ожидать регулярное чередование рифм, и на этом обстоятельстве здесь основана игра с обманутым ожиданием: последовательность рифмовки неустанно изменяется. В первых двух строфах рифмы располагаются по схеме *abcb*, между тем как в третьей есть только ассонанс *zkrásněl — přecházel*, соединяющий два последних стиха вместо ожидаемой рифмовки последнего стиха со вторым; следующая строфа рифмуется по схеме *abac*, тогда как строфа, идущая вслед за ней, — по схеме *abab*; последняя строфа опять имеет схему *abab*, создаваемую ассонансами в первом и третьем стихах (*housle-lidem*: ассонанс неакцентированных слогов поддерживается совпадением согласного «*l*» [л]) и консонансом второго стиха с четвертым (*žebráci-krejcaru*: совпадение группы *r-c* [р-ц], сопровождаемое ассонированием гласного «*a*»).

Помимо стиха, рифма может характеризовать и иные метрические единицы: мы уже говорили о высшей единице — строфе, но наряду с этим рифма может обозначать и границы полустиший; это так называемая внутренняя рифма. Например:

V nebeské glorii oblakem lilií
perutí našich se mihotá jas
v ohromném prostoru, bez mezí, obrzoru,
hlaholí jasně náš radostný hlas.

(Čech. «Sníh», XI).

В небесном ореоле облаком лилий
крыльев наших мелькает сиянье,
в огромном пространстве, в горизонте без границ
звучит ясно наш радостный голос.
(Чех. «Снег», XI)

Перейдем к звуковой стороне рифмы. Исходным пунктом для нас будет так называемая «точная» рифма; термин этот не содержит в себе оценки, ибо точная рифма не отличается бóльшим совершенством, чем неточная. В истории развития поэзии есть периоды тяготения к точной рифме и периоды, когда из структурных соображений отдается предпочтение неточным рифмам; в обоих случаях речь идет всего лишь о тенденции, поскольку и в период точной рифмовки не исключено использование неточных рифм и наоборот. Принципы точной рифмовки в чешском языке следующие: чешская рифма — рифма двусложная независимо от того, женская ли она (с ритмическим акцентом на предпоследнем слоге) или мужская (с ритмическим акцентом на последнем слоге); двусложность мужских рифм — характерная особенность чешской рифмы (см. Jakobson, «Základy českého verše»). Только в том случае, если на мужской рифме стоит односложное слово, рифмуется один слог, например břesk—stesk (визг—тоска), hlas—sedmikrás (голос—маргариток). Итак, обычно рифма не преступает словораздел; только некоторые поэтические школы распространяют рифму и на предпоследнее слово стиха, причем как мужскую рифму, так и женскую; это происходит, если последнее слово односложно, например soucitu—v noci tu (сочувствия—в ночь ту), do karty—oka rty (на карту—ока губы); žalmy—vál mi (псалмы—кати мне), zalét—sta let (волокитство—ста лет).

Рифма проявляет постоянную тенденцию переливаться через свои границы и включать в свою сферу звуки и слоги, которые не являются его прямыми составными частями.

Очень часто бывают созвучны «опорные» согласные, то есть согласные, предшествующие первой гласной рифмы: sládne—vládne (сладчает—правит), *mih*—smich (мелькнул—смех); иногда опорная согласная бывает оторвана от собственно рифмы несовпадающей согласной: hnízda—hvizdá (гнезда—свистит). Иной вид избыточного совпадения — это созвучие гласного, находящегося в третьем от конца слоге: do moře—pokoře (в море—покорности); если же совпадает и согласная между вторым и третьим слогами, возникает трехсложная рифма: uvili—mluvili (свили—говорили). Расширение рифмы за счет сопутствующих звуковых совпадений может происходить и на определенном расстоянии, например přál tvorec—praporec (желал творец—флаг); чем дальше проникают такие совпадения вглубь стиха, тем теснее с их помощью рифма включается в общую эвфоническую организацию,

например *smutny* a mhavý—*úsměv* jich lhavý (грустный и туманный—улыбка их лживая). Случается даже, что рифмы определяют эвфоническую основу всего контекста:

Mám krasu z mramoru a v páru očí laních
zříš marnost se smrtí si dávat políbení,
jdu *časy* lhostejna, zda štěstí nesu v dlaních,
či zda se za mnou krev na popravištích pění.

A pleť má, netknutá, jež měla odpoutávat
v stu tělech rozkoše, jak masky nehybná je,
sen, z lásky rovníku do mého srdce zavat
má víčka zemdlená a v barvách spleenu hraje.

(Theer. «Výpravy k Ja», «Pokrytecká panna»)

Я обладаю красотой мрамора, и в паре ланьих глаз
ты зришь тщету, целующуюся со смертью;
иду через времена равнодушная к тому, несу ли счастье в ладонях
или за мною кровь пенится на эшафотах.

И кожа моя, нетронутая, которая должна была развязывать
в сотне тел наслажденье, неподвижна как маски,
греза, занесенная в мое сердце ветром с экватора любви,
имеет утомленные веки и красками сплина играет.

(Тэр. «Экспедиции к Я», «Лицемерная дева»)

В двух этих строфах в трех из четырех пар рифм встречается гласная *a*; одновременно она является носительницей общей эвфонической схемы, ибо занимает 20 иктов из общего числа 48. Говоря об избыточной точности рифмы, необходимо упомянуть еще как об особой категории об омонимической рифме и о так называемой эхо-рифме. Омонимическая рифма создается словами с совершенно одинаковым звучанием, например: zahrad—zahrát (садов—заиграть), v erbu—verbu (в гербе—вербу), strojí—stroji (наряжают—машине); при эхо-рифме одно из двух рифмующихся слов в звуковом отношении содержится в другом, например mandelinkám—linkám (листогрызам—линиям), sklo—zalesklo (стекло—заблестело).

Противоположностью точной рифмы является неточная рифма; возможности ее различны. Неточная рифма, основанная на совпадении гласных, называется ассонансом, например pýchy—dévky (гордости—девушки), vzal—dar (взял—дар). Совпадение согласных при различии гласных дает консонанс, например žebráci—po krejcaru (нищие—по крейцару); совпадает здесь группа *r—c* (р—ц), и консонанс, как это часто бывает, подкреплен совпадением безударной гласной *a*. Точность рифмы может быть нарушена также неполным совпадением со-

гласных, например bouřky—mateřídoušky (грозы—богородичной травы), Isoldy—nad vody (Изольды—над водами), stafáž—fotografa (фон —фотографа); особым оттенком неполного совпадения является перестановка порядка рифмующихся звуков (метатетическая рифма), например dálce—sladce (дали—сладко), parku—kartu (парку—карту), stoupat—spoutat (подниматься—спутать). Неточны также односложные рифмы в словах, содержащих более чем один слог, например perutí—pobytí (крыльев—пребывания), zsinalá—popela (посинела—пепла); если в подобных случаях речь идет о женской рифме, рифмуется только неакцентированный слог, например myši—buší (мыши—колотит), bolesti—těšiti (боли—утешать). В свободных стихах, а также в стихах чисто силлабических (с постоянным количеством слогов, но без строгого соблюдения размера, как это было в старой чешской поэзии вплоть до эпохи Возрождения) неточность рифмы возникает порой вследствие того, что не совпадает расположение иктов в рифмующихся слогах, например kòvaldìna—Màrtinà (наковальня—Мартина). Особого замечания заслуживает количественная характеристика звука в рифме. Дело в том, что количественное несовпадение рифмующихся гласных ощущается как неточность только в некоторые периоды развития. Как установил Якобсон («Základy českého verše»), Челяковский, Маха и Эрбен очень точно соблюдали равенство количества звука в рифмах; начиная со второй половины XIX века, неприятие рифм с разным количеством звука исчезает, но еще в «Поэтике» Дурдика запрещается рифмовать долгий гласный с кратким.

Обратим теперь внимание на смысловую сторону рифмы. Многое из того, что мы сказали о ее ритмической и звуковой стороне, имело отношение и к значению. Так, например, для смысловой стороны рифмы небезразлично, рифмует ли определенная поэтическая школа длинные или короткие слова; введение в символистскую рифму длинных слов сопровождалось в смысловом отношении пристрастием к выбору для рифмовки отглагольных существительных и причастий прошедшего времени (ср. O. Fischer. «Březinův rým» в книге «Duše a slovo», Praha, 1929 и V. Jirát. «Hlaváčkův rým»). Усиление тенденции к неточной рифме также означает изменение словаря рифм, его обогащение по сравнению со словарным запасом точной рифмы, ибо область используемых слов расширяется и увеличивается количество рифмующихся словесных пар. На самой грани звуковой и смысловой стороны рифмы находятся омонимическая рифма и эхо-рифма: при омонимической рифме совершенно одинаковое звучание слов резко выделяет возможное смысловое различие между ними, при эхо-рифме возникает впечатление, что более длинное слово этимологически распадается (например в сочетании *mandelinkám—linkám* слово *mandelinkám* предстает как составное, в котором содержится и в смысловом отношении — слово *linkám*). Связи между рифмой и значением многочис-

ленны; при этом важно: 1. какова смысловая функция рифмующихся слогов; 2. из каких смысловых сфер отбираются слова для рифмовки; 3. каковы смысловые взаимоотношения между словами, связанными рифмами; 4. каково в данном поэтическом произведении смысловое взаимоотношение между рифмами и общим контекстом.

Ad* 1. На разных смысловых функциях слогов в слове основывается различие между рифмовкой основ (например květy—světy, цветы—миры) и рифмовкой окончаний, рифмой грамматической (например spících—uzavírajících, спящих—завершающих); наряду с ними существуют и смешанные рифмы (например ovál—rezumoval, овал—резюмировал). Речь здесь идет не о степенях ценности — рифменное созвучие окончаний не хуже рифменного созвучия основ, а лишь о равноценных возможностях рифмовки, которые по-разному используются разными поэтами и разными поэтическими школами. Так, например, Бржезина в значительно большей мере пользовался грамматическими рифмами, чем Врхлицкий и его школа (см. работу Фишера «Březinův rým»). Другое смысловое различие между словами, которое может быть использовано в рифме, обусловлено смысловой неоднородностью приставочных слогов и слогов основы: особую смысловую окраску приобретает рифма, если приставочный слог одного из членов рифменной пары противопоставляется слогу основы во втором члене, например vyšel—slyšel (вышел—слышал), procit—pocit (пробудился—ощущение), přikrad—třikrát (приворовал—троекратно) (ср. Jirát. «Rýmove umění V. Dyka», «Lumír», LVII, 1931).

Ad 2. Смысловые области, из которых выбираются слова для рифмовки, характеризуются не только определенной предметной родственностью (например, слова из области религиозного культа) или принадлежностью к определенной языковой «среде» (например, слова из народной речи или речи поэтической), но в равной мере и грамматическими категориями (например, прилагательные, глаголы) и морфологической родственностью (например, уменьшительные формы, причастия, отглагольные существительные). Все эти смысловые группы могут обрести значение для рифмы; так, например, Бржезина охотно выбирает слова из сферы естественных наук, а также лексики, связанной с церковными обрядами (ср. О. Фишер, «Рифма Бржезины»); люмировцы, вообще избегавшие в рифме четырехсложных слов, допускали их, если речь шла об иностранных словах (ср. Ират, «Рифма Главачека»); имея в виду морфологические суффиксы, можно указать на обилие отглагольных существительных в рифме Бржезины (ср. Фишер l. c.).

Ad 3. Смысловые взаимоотношения, которые могут возникать между рифмующимися словами, в каждом конкретном случае в извест-

* К (лат.), в значении — в качестве примечания, дополнения к предшествующему.

ной мере предопределены выбором словесного материала для рифм. Тем не менее и внутри ограниченной таким образом сферы остается еще достаточно возможностей для различных сопоставлений слов в рифменных парах. Попытаемся наметить некоторые из этих возможностей, не претендуя на полноту. Наиболее очевидны совпадения и различия грамматических форм и категорий, проявляющих в рифме свои специфические смысловые оттенки; так, например, рифменное созвучие двух слов одной грамматической категории (kraj—ráj, край—рай, mlčenlivou—snivou, молчаливую—мечтательную) воздействует совершенно иначе, чем рифма, состоящая из слов, которые принадлежат к разным грамматическим категориям (blaha—vlaha, блага—влажная, rudém—budem, красном—будем, věží—leží, башен—лежит); внутри одной и той же грамматической категории следует различать далее рифмы со словами в одинаковой грамматической форме (křísí—mísí, воскрешает—смешивает, buky—zvuky, буки—звуки) от рифм, состоящих из слов в разных грамматических формах (svítí—žíti, светить—жить, nedůvěro—šero, недоверие, звательный падеж,—сумрак, именительный падеж, dech—plamenech, дыхание—языках пламени). Следующее различие в смысловых взаимоотношениях слов, связанных рифмой, обусловлено тем, что одни из них могут быть легко включены в общую смысловую связь (например kořen—vnořen, корень—погружен, zbraň—chraň, оружие—храни, topoly—údoly, тополи—долины), а другие чужды друг другу в смысловом отношении, то есть не привносят смысловую связь извне, а обретают ее лишь в процессе звукового сопоставления (например sestrou—palestrou, сестрой—палестрой, žizně—divizně, жажды—коровяку, tužkou—hruškou, карандашом—грушей). Смысловая взаимосвязь, о которой мы только что упомянули, может быть подкреплена известным тематическим сцеплением, как это имеет место в приведенных выше примерах, или каноном, если речь идет об устоявшихся рифменных парах, о которых насмешливо упоминает К. Гавличек, критикуя стихи З. Каппера: «Едва только поэт напишет наверху "zpěv" ("пение"), как это уже конец всему, тут больше ничем не поможешь! либо он должен (разумеется, за родину, за что же еще?) сражаться как лев, либо проливать кровь (krev). Ведь всякий разумный человек понимает, что не может же он рифмовать со словом "zpěv" "šev" ("шов") или даже "plev" ("мякина")»[19]. Но явление, которое здесь высмеивает критик, встречается весьма часто, и каждая поэтическая школа имеет свои устоявшиеся рифменные пары, составляющие основу репертуара ее рифм; так А. Краус показал некогда (в статье «Alexandreis nebo Alexandreidy», «Atheneum», IX, 1892[20]), что до люмировцев в чешской поэзии излюбленной рифмой была пара созвучных слов: láska—páska (любовь—лента), которая у них сменилась сочетанием: láska—maska (любовь—маска). Кроме

рифм, свойственных целой группе поэтов или даже целому периоду, могут быть и такие, которые характерны для одного поэта или одного произведения; относительно Махи Ират показал («Музыкальность рифмы Махи»), что некоторые рифмы у него многократно повторяются, например stín—klín (тень—лоно) (двадцать раз), zář—tvář (сияние—лицо) (девятнадцать раз). На смысловые взаимоотношения между рифмующимися словами оказывает влияние их эмоциональная (чувственная) окраска; особенно сильно она проявляется, когда значение этих слов противоположно, как, например, в стихах Коллара:

stokráte jsem volal, teď už *křičím*
. . . . . .
národem vás zovou *holubičím*

стократно я взывал, теперь уже кричу
. . . . . .
зовут вас народом голубиным

(Цитирую по работе Фишера о сонетах Коллара.)

Однако смысловая связь вовсе не обязательно должна ограничиваться двумя словами, составляющими рифму, а может соединять и разные рифмы определенного стихотворного контекста; в качестве примера можно привести сонет Коллара, где двенадцать из четырнадцати рифмующихся слов представляют собой географические названия.

Ad 4. Подобно тому как своим ритмическим характером рифма включена в общую основу стиха, а своим звуковым составом в его эвфоническую организацию, в качестве смысловой единицы она служит элементом общей смысловой взаимосвязи: рифмующиеся слова, так же как все остальные, входят в смысловое построение предложений. Тем не менее их отношение к контексту носит иной характер, чем у слов, находящихся внутри стиха; это связано с исключительным ритмическим положением рифмы и со смысловыми взаимоотношениями рифмующихся слов. Смысловая значительность рифм для контекста обнажена в эпиграммической строфе сатиры Неруды «Чешский парламент» (1863); это короткое стихотворение, которое так описывает деятельность парламента:

. . . . . sešli zas
. . . . . ještě čas
. . . . . nic
. . . . . nikdy víc
. . . . . interpelace
. . . . . vyzkoumati chce
. . . . . ještě čas
vždyť . . . . . přijdem zas

. . . . . собрались опять
. . . . . еще время
. . . . . ничего
. . . . . никогда больше
. . . . . интерпелляция
. . . . . изучить хочет
. . . . . еще время
ведь. . . . . соберемся опять

Здесь даны почти только одни рифмующиеся слова, но их достаточно для того, чтобы угадать смысл контекста, обозначенного точками. Смысловой центр тяжести не всегда столь сильно сдвинут в сторону рифм, но при теоретическом анализе техники рифмовки в конкретном произведении всегда необходимо уделять внимание отношению между рифмующимися словами и общей смысловой взаимосвязью; только в свете такого отношения рифма перестанет казаться простым орнаментом и предстанет как динамический фактор смыслового построения всего произведения. Однако так же как лингвисты к настоящему времени значительно подробнее разработали семантику отдельного слова, чем семантику предложения и высших смысловых целых, так и теоретики рифмы до сих пор скорее уделяли внимание смысловому анализу отдельных пар рифмующихся слов, чем включению рифмы в общее смысловое построение произведения; поэтому здесь нам придется — ввиду недостатка монографических работ, посвященных этим вопросам, — ограничиться лишь несколькими беглыми наметками. Попытаемся сравнить отношение между рифмой и общей смысловой взаимосвязью у трех поэтов разных школ и периодов — Врхлицкого, Махара и Незвала.

Врхлицкий выбирает для рифмы наиболее важные в смысловом плане слова предложения; акцентированности рифмующегося слова он часто достигает с помощью сильной эмоциональной окраски. Например:

Co věků přešlo! — odvěké žití! —
Leč v ňadrech píseň posud je živá,
Homéra slunce s úsměvem jara
v číši nám hárá!

Co časů přejde — pdvěké žití! —
A jak my pijem, zas budou píti
s jinými zpěvy
stejnou krev révy.

(«Kytka lyriky», «Přípitek moderni»)

Сколько веков прошло! — Ураган дикий!
Но в груди песнь доселе жива,

Гомера солнце с улыбкой весны
в нашей чаше пылает!

Сколько времен пройдет — извечное бытие! —
И как мы пьем, опять будут пить
с иными проявлениями восторга, с иными песнями
такую же кровь лозы.

(«Букет лирики», «Современный тост»)

Все рифмующиеся слова в этом коротком стихотворении несут сильную эмоциональную окраску: стих заканчивается рифмой как острием; это свойство выступает еще отчетливей при сравнении с рифмой Махара, который, отыскивая ее, отдает предпочтение словам менее акцентированным и не столь эмоционально окрашенным, как слова внутри стиха. Например:

Ve Foros dojeli jsme, kde je
park nezvláštní, dům bez vkusu,
a slunce žar tam na zem leje,
jak zaplaceno od kusu - - -

Byl večer potom. Jedem domů.
Do nebe skály trčely.
Do rozsochatých jejich lomů
se orli k spánku vracelí.

V daleku stranou modře snila
nesmírná moře hladina,
zladěná, tichá, jak by byla
to z barvotisku marina.

(«Výlet na Krym», «Feulleton»)

Мы приехали в Форос, где есть
парк не представляющий ничего особенного, дом без вкуса,
и солнце там жар на землю льет,
словно ему заплатили поштучно...
Потом был вечер. Еду домой.
В небо торчали скалы.
В расщепленные их разломы
орлы спать возвращались.

Далеко в стороне, синея, мечтала
беспредельная моря гладь,
гармонизированная, тихая, словно
олеографическая марина.

(«Прогулка в Крым», «Фельетон»)

Уже в первом стихе на рифме стоят два слова почти формального значения (*kde je* — где есть), в третьем рифмуется эмоционально индифферентный глагол *leje* (льет) и остается неиспользованным сильно окрашенное чувством существительное *žár* (жар), в четвертом рифму образует составная часть избитого фамильярного оборота (*zaplaceno — od kusu*, заплатили — поштучно); подобную же картину представляют и рифмы остальных стихов, так, например, сильно эмоционально окрашенное слово *orli* (орлы) поставлено внутрь стиха, тогда как для рифмы выбрано индифферентное *vraceli* (возвращались).

Но для рифмы обоих названных выше поэтов характерны две общих черты: с одной стороны, слово, предназначенное для рифмы, часто оказывается в конце стиха путем нарушения порядка слов; с другой, рифма в некоторых случаях не имеет необходимой смысловой связи с контекстом и искусственно вызвана банальным поэтическим образом (клише) или подбором подходящего (для рифмы) синонима авторского выражения; особенно часто можно наблюдать, что в рифменных парах только один член бывает непосредственно дан контекстом, между тем как второй носит характер рифмового наполнения. С помощью обоих названных средств — изменения порядка слов ради рифмы и ослабления смысловой связи с контекстом — увеличивается разрыв между рифмой и остальной частью стиха: рифма функционирует по отношению к стиху как его пуант.

Теперь приведем примеры. Пример порядка слов, измененного ради рифмы, дает нам следующая строфа Врхлицкого:

Oliva prý strom je slitování,
šedé větve k prachu sklání,
ale co snů sladkých visí na ní!
(«Duše-Mimosa», «Olivový háj na Gardském jezeře»)

Олива, говорят, дерево милосердия,
серые ветви к пыли склоняет,
но сколько грез сладких висит на ней!
(«Душа-Мимоза», «Оливковая роща на Гардском озере»)

Если мы реконструируем во втором и третьем стихе нормальный порядок слов, рифмующееся слово окажется внутри стиха даже без нарушения размера: «šedé větve sklání k prachu» («серые ветви склоняет к пыли») — «ale co snů sladkých na ní visí» («но сколько грез сладких на ней висит»). И в цитировавшемся выше стихотворении Махара мы могли бы найти несколько случаев, где рифма возникла в результате изменения естественного порядка слов (стихи 3., 6., 8.). Пример рифм, лишенных необходимой смысловой связи с контекстом, мы найдем в таких стихах Врхлицкого:

Mdlý honbou v podvečer se ztrácel
skal obyvatel ve svou skrýš,
po jelena se stopě vracel
ve skal a hvozdů smutnou říš.
(«Třetí kniha básní epických», «Dusno»)

Утомленный охотой под вечер скрывался
скал обитатель в своем прибежище,
по следу оленя возвращался
в скал и дебрей печальное царство.
(«Третья книга эпических стихотворений», «Духота»)

Тесно связаны со смыслом только рифмы *skryš* (прибежище) и *vracel* (возвращался), между тем как слово *ztrácel* (скрывался) вполне можно заменит другим синонимом, например *odcházel* (уходил), *uchyloval* (удалялся); рифма же *říš* (царство) — это даже явное перифрастическое клише, которое может быть устранено без всякой замены («vracel se do smutných skal a hvozdů» — «возвращался в печальные скалы и дебри»). Еще более наглядный пример мы находим в следующих строфах Махара:

Když večer chmurný mračen plný
skryl zemi tmavým závojem,
Leander vrh se v bílé vlny
a k Sestu ploval příbojem.

A Romeo, ten sličný, mladý,
když utich denní ruch a shon,
zed' doved přelézt u zahrady
a stoupat k milé na balkon.
(«Confiteor», I, «Tichá láska»)

Когда вечер хмурый туч полный
скрыл землю темной вуалью,
Леандр бросился в белые волны
и к Сęсту плыл прибоем.

И Ромео, тот красивый, молодой,
когда утихали дневное оживление и спешка,
умел перелезть стену сада
и подняться к милой на балкон.
(«Конфитеор», I, «Тихая любовь»)

Здесь в каждой строфе только рифмы двух последних стихов прочно включены в общий контекст, тогда как первые две рифмы связа-

ны с ним лишь весьма свободно: прилагательное *plný* (полный) в первом стихе можно было бы без всякого возмещения устранить («zachmuřený večer» — «мрачный вечер») или заменить другим словом («zatažený chmurými mračny» — «затянутый хмурыми тучами»); существительное *zavoj* (вуаль) — клише, без которого можно обойтись («večer přikrý zemi temnotou» — «вечер прикрыл землю темнотою»); прилагательное *mladý* (молодой) в приложении *«ten sličný, mladý»* (тот красивый, молодой) функционирует как epiteton ornans*, который может быть заменен другим эпитетом; существительное shon (спешка) в соединении со словом ruch (оживление) выступает как плеоназм. Относительно двух последних примеров подчеркиваем, что анализ их является не критикой, а лишь констатацией фактов и что такая конструкция рифмы, при которой одно слово тесно связано с контекстом, а другое только занимает место, отведенное для рифмующегося слова, и вызвано рифмовой ассоциацией, представляет собой структурное свойство стиха этого периода литературного развития; это явственно показывает семантический анализ рифмы В. Гюго, который предпринял в своей книге «Petit traité de poésie française» французский поэт Т. де Банвиль[21]; оба, Гюго и Банвиль, были, как известно, для Врхлицкого образцами.

Если мы противопоставим теперь рифме Врхлицкого и Махара рифму Незвала, мы обнаружим, что она отличается как раз в тех моментах, которые были общими свойствами рифмы его предшественников: Незвал не пользуется изменением порядка слов ради рифмы и все рифмующиеся слова у него одинаково тесно связаны со смысловым контекстом стихов, которые они заканчивают; здесь нет неравномерности смыслового отношения к контексту. Слова, оказывающиеся в конце стихов, не подчеркиваются и вместе с тем не акцентируется их смысловая индифферентность. На этом незаметном фоне резче выступают неожиданные смысловые сопоставления стихов из поэмы «Завтрак на траве»:

Nemám čas na myšlení
Vše sázím na dojem
dívaje se jak pění
zahradní vodojem

V celeru leží kotě
a malá rosnička
Na vylámeném plotě
se suší spodnička

* украшающий эпитет (лат.)

Ach Bože milý Bože
jak krásný je můj psík
a paprsek jenž z nože
se vrhá na koflík

У меня нет времени на размышление
Все ставлю на впечатление
смотря как пенится
садовый водоем

В сельдерее лежит котенок
и маленькая жаба
На разломанном заборе
сушится нижняя юбка

Ах Боже милый Боже
как прекрасен мой песик
и луч который с ножа
бросается на чашку

Все рифмующиеся слова находятся на местах, которые они должны занимать в соответствии с синтаксическими связями; отношение отдельных членов рифменных пар к контексту равномерно, так, например, слово *myšlení* (размышление) не теснее связано со своим стихом, чем слово *pění* (пенится) со своим, а существительное *dojem* (впечатление) не более свободно в этом отношении, чем слово *vodojem* (водоем); неожиданные сопоставления даны, например, рифмами: *dojem—vodojem*, *rosnička* (жаба)—*spodnička* (нижняя юбка). Если неожиданность рифменных сопоставлений оказывается спроецированной и на смысловое взаимоотношение между целыми стихами, что легко происходит при тесной связи рифм с соответствующими стихами, возникают стихотворения, где на неожиданные рифменные связи возложена задача нести смысловую динамику темы. Например:

Na ostrově Ceylonu
přistali v sědém balonu

Deštník deštník dešť
Vem to nešť

Vždyť jsme na malostranském rynku
Šedý převlečník a slovo Hynku

Ve středu metropole
prodávají hole

Hrejme na hřebeny
pro tančící nahe ženy

Petr odešel
Marii už víckrát nenašel

Malá Marie je pryč
Balon deštník hřeben klič
(Nezval. «Pět prstů», «Popěvek»)

На острове Цейлоне
пристали в сером воздушном шаре

Зонтик зонтик дождь
Провались ты сквозь землю

Ведь мы на малостранском рынке
Серое пальто и слово Гинек*

В среду метрополии
продают палки

Сыграем на гребнях
для танцующих нагих женщин

Петр ушел
Марию уже больше не нашел

Маленькая Мария ушла
Воздушный шар зонтик гребень ключ
(Незвал. «Пять пальцев», «Куплет»)

Смысловая равноценность рифмующихся слов отражается здесь во взаимной смысловой независимости целых стихов: единственной темой этого стихотворения (и стихотворений подобных ему) является цепь рифменных сопоставлений.

Мы заканчиваем замечания о рифме; в них мы пытались показать, что рифма — не декоративное украшение стихов, а законная составная часть и деятельный элемент ритмического, звукового и смыслового построения всего произведения.

Перейдем теперь к размышлениям *об интонации как факторе ритмической нюансировки стиха*. Мы уже говорили о ней в начале этой работы как об основе стихотворного ритма, но при этом имели в виду самую абстрактную интонационную схему, единственным свойством которой является двучастность, присущая всем стихам независимо от школы и поэта. Но существуют и определенные вариации этой основной темы, хотя и продиктованные объективными условия-

* В оригинале имя «Гинек» стоит в звательном падеже (прим. перев.).

ми, содержащимися в тексте, и потому устойчивые, однако в такой степени индивидуализированные, что они характеризуют стих того или иного поэта либо той или иной школы. Эти вторичные интонационные признаки не являются, разумеется, составными частями стихотворной схемы, но они, как уже было сказано, играют роль фактора ритмической нюансировки, лишающей стихи однообразия. Уже Е. Сиверс обратил внимание на то, что стихи любого автора, если мы читаем их вслух, не насилуя их построения, имеют постоянный и только им свойственный интонационный характер; это можно установить весьма просто, если мы громко читаем стихи, написанные одним размером, но принадлежащие разным поэтам. Конечно, в известной мере и эти индивидуальные интонационные признаки обусловлены расположением словоразделов, о котором мы уже говорили в связи с метрической основой стиха. Однако, наряду с этим, существуют еще и иные средства, с помощью которых создается интонационная линия стиха. Сиверс, первым констатировавший индивидуальные оттенки интонации в стихе, удовлетворился применительно к их зависимости от строения неопределенным и односторонним предположением, что интонационная линия создается под влиянием словесного выбора (Wortwahl), и в дальнейшем уделял внимание только качеству этой линии, стараясь уловить ее очертания путем попыток передать такт стихов разного рода движениями. На этом принципе он основал науку, которую назвал «звуковым анализом» (Schallanalyse) и результаты которой являются скорее заслугой гениальных наблюдений автора, чем следствием надежности метода. Для нас неважно качество интонационной линии, нас интересует вопрос более существенный — чем объективно обусловлены интонационные оттенки. Ибо только те свойства интонации, предпосылки которых можно установить анализом текста, позволительно считать свойствами самого поэтического произведения, не зависимыми от произвола того, кто произносит стихи.

Итак, если мы зададимся вопросом об объективных предпосылках интонационных оттенков, в первую очередь нам придет на мысль выбор слов, о котором упоминает, впрочем, без дальнейших разъяснений, уже Сиверс. Очевидно, что речь идет о действительно важном интонационном факторе, и не только потому, что выбором слов в значительной мере предопределяется расположение словоразделов, их густота или редкость в стихе, но также и потому, что на интонацию влияет смысловая сторона слов. Интонация стиха

jejž ruky dotekem je možno zranit

(Neumann. «Kniha lesů, vod a strání», «Křehké štěstí»)

чьей руки прикосновеньем можно ранить

(Нейман. «Книга лесов, вод и холмов», «Хрупкое счастье»)

изменится, если мы заменим слово *dotek* (прикосновенье) словом *úder* (удар), несущим гораздо более сильную эмоциональную окраску: в первоначальном звучании интонационная линия была более плавной, чем в звучании измененном, потому что слово *úder* создает здесь резкий интонационный подъем. Но всем этим еще не доказано, что выбор слов — единственный и решающий фактор, определяющий характер интонационной линии. Наоборот, можно привести доказательства, говорящие нечто прямо противоположное. Так, в поэтических пародиях мы часто находим стихи, где интонация находится в очевидном противоречии с выбором слов. Например:

A ticho, velké ticho pláň tu střeží
a ani stopy života tu po ní
jen tamo kdesi Káča někam běží
a kocour divoký ji darmo honí
(Fa Presto. «Utíkej Káčo!»)[22]

И тишина, великая тишина стережет эту равнину
и следа жизни тут от нее не осталось
только где-то там Кача куда-то бежит
и дикий кот ее тщетно преследует
(Фа Престо. «Беги, Кача!»)

Пародийный характер этих стихов заключается как раз в том, что «патетическая» интонационная линия подкреплена словами, которые обычно произносятся с совсем иной интонацией.

Если мы хотим найти фактор, оказывающий решающее влияние на формирование интонационной линии, мы должны уделить внимание порядку слов. Чешский порядок слов, в отличие, например, от французского, легко поддается перестановкам, поскольку перемещение слов не нарушает основной смысл предложения, хотя, разумеется, играет значительную роль в его нюансировке. Попытаемся прежде всего показать, в какой степени, изменяя нормальный порядок слов, поэт может влиять на интонацию своих стихов. В стихе Неруды

A bujný vřískot jejích přes celičký letí Kanaán
(«Ballady a romance», «Ballada o svatbě v Kanaán»)

И буйный визг их через всю летит Кану
(«Баллады и романсы», «Баллада о свадьбе в Кане»)

можно установить правильный порядок слов без изменения размера и перемещения концевого слова, несущего рифму; измененный таким образом стих звучал бы так:

A jejich bujný vřískot letí přes celičký Kanáan

И их буйный визг летит через всю Кану

Характер интонации сразу же изменяется: в первом случае стих имел четыре равнозначных интонационных вершины: b*ujný*—vř*ískot*—přes K*anaán* (буйный—визг—через—Кану); в измененном стихе с правильным порядком слов только две интонационных вершины: l*etí*—K*anaán* (летит—Кану). Одновременно изменяется и способ соединения слогов: в первоначальном звучании перед каждой интонационной вершиной слоги резко отделяются друг от друга, в измененном звучании слоги перед вершинами произносятся значительно более плавно. Иногда достаточно перемещения одного слова, чтобы без нарушения размера установить нормальный порядок слов; тем не менее и столь незначительный сдвиг имеет интонационные последствия. В стихе Чеха

a pokryl hustě ranami a šrámy
(«Zpěvník Jana Buriana»)

и покрыл густо ранами и шрамами
(«Песенник Яна Буриана»)

перемещением наречия *hustě* (густо) ослабляется интонационная пауза внутри стиха:

a hustě pokryl ranami a šrámy

и густо покрыл ранами и шрамами.

Для доказательства связи порядка слов с интонацией можно привести и противоположный пример: если мы в каком-нибудь стихе нарушим *обычный* порядок слов, интонация изменится также. Так, стих Врхлицкого

a dvojí rytmus tichou nocí splývá

и двойной ритм тихой ночью сливается

в результате последовательный изменений порядка слов может обрести несколько разных интонационных линий:

1. a rytmus dvojí tichou nocí splývá
2. a rytmus dvojí tichou nocí splývá
3. a rytmus dvojí nocí tichou splývá
4. a tichou nocí dvojí rytmus splývá
5. a tichou nocí dvojí splývá rytmus
6. a tichou nocí splývá dvojí rytmus
7. a nocí tichou dvojí rytmus splývá

1. и ритм двойной тихой ночью сливается
2. и ритм двойной ночью тихой сливается
3. и ритм двойной тихой сливается ночью
4. и тихой ночью двойной ритм сливается
5. и тихой ночью ритм двойной сливается
6. и тихой ночью сливается двойной ритм
7. и ночью тихой двойной ритм сливается

У каждого из этих вариантов, к которым можно было бы прибавить еще несколько, свои индивидуальные интонационные особенности: в первом из них стих обретает паузу посередине, с вершиной на слове *dvojí* (двойной) (перед паузой); в втором добавится еще одна интонационная вершина на слове *nocí* (ночью) сразу же вслед за паузой; в третьем будут три интонационных вершины — по обеим сторонам паузы (*dvojí* — двойной, tichou — тихой) и в конце стиха (nocí — ночью); четвертый вариант будет иметь такую же плавную интонацию, как оригинал Врхлицкого, без заметных вершин, но с более явственной паузой посредине стиха; пятый и шестой варианты будут сходны со вторым, имея по две интонационных вершины — перед цезурой и после нее; наконец седьмой вариант будет сходен с третьим — в нем тоже будет три интонационных вершины: по обеим сторонам цезуры и в конце стиха. Взятый нами стих, состоящий целиком из двусложных слов (кроме первого), интересен также тем, что изменения интонации при перестановке слов происходят совершенно независимо от словоразделов, расположение которых не меняется.

Приведенные нами примеры показывают, что существует тесная связь между интонацией как фактором, придающим стиху ритмические оттенки, и порядком слов, ибо интонационная линия стиха чутко реагирует на малейшее изменение порядка слов. В связном стихотворном контексте, несомненно, следует считаться и с тем, что контакт интонации с порядком слов не должен быть непрерывным, поскольку подчас для регулирования интонационной линии бывает достаточно инерции. Дело в том, что можно найти стихи, которые только в контексте имеют однозначную интонацию, тогда как вне контекста, изолированно могут читаться двумя разными способами. Так, например, стих

novými květy voní, novým sluncem svítí

новыми цветами благоухает, новым солнцем светит

может трактоваться, если мы не знаем окружающих стихов, как интонационное образование с четырьмя вершинами:

novými květy voní, novým sluncem svítí,

подобное стихам Неруды (например M*a* duše t*r*ne, r*e*t můj sotva dýše — Моя душа цепенеет, рот мой едва дышит[23]). Но он может читаться и так, что будет сохранена интонационная самостоятельность каждого слова:

n*o*vými kv*ě*ty v*o*ní, n*o*vým sl*u*ncem sv*í*tí.

Контекст, в который этот стих включен, требует именно такого способа чтения; это строка из стихотворения Томана «Путница» («Солнечные часы»):

at' dotlí mládí domýšlivý nach,
kruh zúžil se a zavřel, nové žití
novými květy voní, novým sluncem svítí.

пусть дотлеет молодости самонадеянный багрянец,
круг сузился и замкнулся, новое бытие
новыми цветами благоухает, новым солнцем светит.

В факте влияния инерции на интонационную линию можно убедиться еще и иным образом: часто, если мы изменим порядок слов только в первой половине определенного стиха, к измененной интонации приспособится и вторая половина, порядок слов которой был не тронут. Так, например, в стихах Томана

Zas novým třpytem rozkvétá ti vl*a*s
a kovů n*o*vých napil se tvůj sm*í*ch
(«Měsíce», «Březen»)

Опять новым блеском расцветает у тебя волос
и новыми металлами напоен твой смех
(«Месяцы», «Март»),

интонационная линия которых характеризуется равномерным акцентированием всех ударных слогов, достаточно переместить прилагательные в обоих первых полустишиях, чтобы этим были затронуты в интонационном отношении и вторые полустишия; в каждом стихе возникают две интонационные вершины — посредине и на конце:

Zas třpytem novým rozkvétá ti vlas
a kovů nových napil se tvůj smích

Опять блеском новым расцветает у тебя волос
и металлами новыми напоен твой смех

Таким способом все стихотворение обретает единую интонационную организацию, которая индивидуально нюансирует и окрашивает его ритм. Остается еще заметить, что посредством порядка слов интонация — а вместе с ней и все ритмическое построение — вступает в очень сложные взаимоотношения со смысловой стороной стихотворения, ибо слова, которые непосредственно соседствуют в тексте, присоединяются друг к другу не как неподвижные строительные камни, а как центры смысловой энергии, взаимопритягивающиеся и взаимоотталкивающиеся. В стихе Чеха

- - - - - z hloubi oceánu
se nesl ke mně tichý, sladký hlas
(«Evropa»)

- - - - - из глубины океана
несся ко мне тихий, сладкий голос
(«Европа»)

рядом стоят прилагательные *tichý* и *sladký*. Если мы изменим их последовательность так, что стих приобретет звучание

se nesl ke mně sladký, tichý hlas
несся ко мне сладкий, тихий голос,

изменится и интонационная линия стиха: в первоначальном звучании было две интонационных вершины (*ke mně* a hlas — ко мне и голос), в измененном варианте прилагательное *sladký* до такой степени преобладает над прилагательным *tichý*, что становится третьей интонационной вершиной («se nesl ke mně sladký, tichý hlas»). Параллельно с изменением интонации происходит перегруппировка и в смысловом построении; если мы хотим понять, в чем она состоит, необходимо уяснить себе смысловое отношение обоих данных прилагательных к указанному существительному: прилагательное *tichý* означает степень интенсивности, то есть постоянного свойства голоса, тогда как прилагательное *sladký* означает лишь специфический голосовой оттенок; следовательно, первое из них теснее связано с данным существительным, чем второе. Поэтому в первоначальном звучании, где прилагательное *tichý* оторвано от существительного, оба определения сохраняют одинаковую смысловую самостоятельность, тогда как в измененном варианте, где это прилагательное оказывается в непосредственной близости от существительного, оно сливается с ним в тесное смысловое целое, определением к которому служит лишь второе прилагательное *sladký*. Тем самым между словом *sladký* и остальными двумя словами возникает смысловой рубеж, который в звуковом плане про-

является делением всей группы на две интонационных вершины: *sladký, tichý hlas*.

Другой пример связи между интонацией и значением, осуществляемой посредством порядка слов, предоставляет нам стих Томана:

Duch země zpívá: úzkost, víra, bolest
v jediný chorál slily se - - - - -
(«Měsíce», «Září»)

Дух земли поет: смятение, вера, боль
в единый хорал слились - - - - -
(«Месяцы», «Сентябрь»)

Если мы переместим здесь на конец стиха слово *víra*, он будет звучать так:

Duch země zpívá: úzkost, bolest, víra

Дух земли поет: смятение, боль, вера

В результате этого, конечно, изменяется и интонационная линия: слова во второй половине стиха (*úzkost, bolest, víra* — смятение, боль, вера) утрачивают интонационную самостоятельность, которую каждое из них имело в первоначальном звучании, и сливаются в плавную линию, какую мы находим, например, в стихах Врхлицкого. Но одновременно происходит и изменение смыслового построения: слова *úzkost, bolest, víra* в измененном звучании сгруппированы так, что рядом оказываются существительные *úzkost* и *bolest*, которые в данном контексте выступают почти как синонимы, сливаясь в смысловом отношении; в первоначальном звучании эти слова были отделены друг от друга существительным *víra*, имеющим прямо противоположную эмоциональную окраску; в интонационной организации стиха это проявлялось в том, что интонационная линия была разбита на три отрезка (*úzkost — víra — bolest*).

В заключение можно сказать об интонации в стихе, что и на ней сказывается тесное включение ритма в общую структуру стихотворения. И здесь видно, что ритм не является «формой» в значении скорлупы, которая обволакивает ядро, а представляет собой организующий энергетический принцип, который приводит в движение и одновременно связывает в единое целое все построение стихотворения.

3. История чешского стиха Нового времени

Начатки новой чешской поэзии — оба тома альманаха Тама[24] «Поэтические сочинения в стихах» (1785) — написаны еще «силлабическим» стихом, который вообще с самой ранней поры существования чешской поэзии занимал положение господствующей стиховой системы, хотя, наряду с ним, со времен гуманизма[25], появлялись и метрические стихи и попытки дать их теоретическое обоснование. В целом о стихе альманаха Тама можно сказать, что, наряду с установленным количеством слогов, в нем проявляется тенденция к определенному метрическому рисунку, трохеическому или ямбическому (в исключительных случаях и дактилическому), который, впрочем, далеко не полностью осуществлялся в языковом материале стихотворений. Кроме того, этот рисунок в большинстве стихотворений нерегулярен и изменчив: стихи общего ямбического склада чередуются со стихами трохеического склада. Школа Пухмайера, которая выступает со своим первым альманахом («Собрание стихотворений и песен») в 1795 г., вводит последовательное осуществление метрической схемы (совпадения ударения с ритмическим акцентом), а также неизменность ее от стиха к стиху. Это происходит в тот момент, когда Добровский[26] дает набросок чешской просодии в грамматике Пельцля[27], и изменение системы стихосложения совершается, как признается в предисловии сам издатель альманаха, под прямым влиянием Добровского. Мы не должны, однако, забывать, что стихосложение, при котором ударный слог падает на ритмически акцентированную долю (то есть где словораздел никогда не проходит между неакцентированными слогами), было небезызвестно в предшествующие эпохи; так, например, в отдельных случаях правильные «трохеические» стихотворения можно найти и в альманахе Тама. Следовательно, речь идет здесь не о случайном переломе, вызванном лишь внешним теоретическим вмешательством, а о факте литературного развития, обусловленном диалектикой самой стихотворной формы. Хотя выводы Добровского оказали влияние на направление развития, не они его вызвали; в сущности это была реакция на протейскую ритмическую изменчивость силлабического стиха, а отнюдь не замена «худшей» системы «лучшей»; ведь силлабическая система до сих пор господствует, например, во французской и польской поэзии. Поскольку речь шла о реакции, тенденция развития была доведена до крайности: осуществление метрической схемы в языковом материале достигло у пухмайеровцев такой точности и одновременно такого однообразия, как никогда потом. Впрочем, в первом выпуске альманаха еще уживаются рядом обе стихотворные системы; они даже дифференцированы по жанрам: старая, силлабическая система применяется главным образом в балладах и эпиграммах. Но эта попытка сосуществования вскоре ликвидируется — уже во втором выпуске альманаха мы найдем всего несколько силлабических эпиграмм; старая

система стихосложения отмирает, но одновременно все сильнее начинает ощущаться однообразие нового стиха и возникает противодействие ему, а в отдельных случаях проявляется стремление устранить это однообразие, не нарушая нового стихового принципа. Борьба вокруг пухмайеровского стиха и попытки его реформы, разумеется, заняли длительный период, стих этот не отмер так скоро, как желали бы его противники; классическое творение, написанное этим стихом, появляется даже достаточно поздно, уже после вспыхнувших вокруг него просодических баталий — такова «Дочь Славы» Коллара.

Прежде чем говорить об этой бурной дискуссии, которая в течение ряда лет служила стержнем развития чешской поэзии, необходимо охарактеризовать в нескольких словах стихотворную систему, которую мы называем пухмайеровской по названию школы, ее создавшей. Кроме основного принципа совпадения ударения с иктом, одной из главных ее черт была заостренная стопность; это значит, что ритмический акцент чаще всего падает на ударный слог слова, иначе говоря, что протяженность стопы чаще всего равна протяженности слова. Если мы, взяв за основу трохеические стихи, которые большей частью писали пухмайеровцы, сравним статистические данные, то получим следующие результаты: у одного из ведущих поэтов этой школы В. Неедлы (в поэме «Пршемысл Отакар в Пруссии»[28]) насчитывается 89% случаев, когда границы стоп в четырехстопном трохее совпадают с границами слов, тогда как у Галека в стихе той же схемы такое совпадение имеет место только в 74% случаев, у Врхлицкого, который также очень строго осуществляет метрическую основу, — в 75%, у Незвала — в 76%, причем в стихотворении («Старьевщик», «Пять пальцев»), явно пародийно связанном со стихотворной техникой пухмайеровцев. Таким образом, процент междустопных пауз, совпадающих со словоразделами, у пухмайеровцев значительно более высок, чем у любой иной новочешской поэтической школы. Монотонности этого типа стиха способствует и его интонационная раздробленность: стихи последовательно и подчеркнуто синтаксически отделены друг от друга, внутри стихов отдельные стопы сохраняют интонационную самостоятельность, так что стихотворения пухмайеровцев и при ненарочитом чтении невольно начинаешь скандировать (то есть их акценты везде произносишь с равной силой). Кроме того, количественная характеристика звука как фактор ритмической нюансировки полностью бездействует. В качестве наглядного примера всего сказанного приведем несколько начальных стихов из поэмы «Пршемысл Отакар в Пруссии»:

Král náš milý táhne polem,
Král své Čechy k vojně zval;
Tak šla pověst horem dolem,
Lid se valem k vojsku hnal.

Panstvo táhlo k ctnému králi,
Jak včel k oulu letí roj;
Aby došlo cti a chvály,
S pohany by vešlo v boj.

Čisté ženy, ctnostné matky
Muže, syny líbaly:
Pro vlast, víru a své statky
Bojovat jim kázaly.
Slavných předků krásné činy
Přednášeli rekové;
K statným skutkům milé syny
Měli moudří otcové.

Король наш любимый выступил в поход,
Король своих чехов звал на войну;
Весть об этом неслась по горам и долинам,
Люд валом валил к войску.
Господа съезжались к добродетельному королю,
Как рой пчел летит к улью;
Дабы сыскать честь и хвалу,
С язычниками готовы вступить в бой.

Чистые жены, добродетельные матери
Мужей, сыновей целовали:
За родину, веру и свои владенья
Сражаться им наказывали.
О прекрасных деяниях славных предков
Повествовали герои;
К мужественным поступкам любимых сыновей
Призывали мудрые отцы.

Главным преимуществом и в то же время величайшей невыгодой этого способа стихосложения были плавность и равномерность течения стиха, что положительно оценивалось приверженцами его и отрицательно его противниками. Пухмайер в предисловии к собранию своих стихотворений говорит: «Наибольшую ценность этих стихотворений, если они ею вообще обладают, составляет, как судят окружающие меня, легкотекучесть стиха, точность и чистота рифм и, помимо светлой вразумительности, чистый... чешский язык». «Начатки чешского поэтического искусства» (сочинение, направленное против пухмайеровского стиха), напротив, утверждают: «Есть огромное различие между метрическим ритмом и бездушным рифмованным стихом новейших времен. Тот легкокрыло возносится в небо, этот по земле в раскачку, как аист, словно бы в путах подпрыгивает; и если мы пойдем в этом сравнении дальше, орлица в свободном полете то

быстрей, то медленней, то выше, то ниже, стремительно приближается к цели; аист все одними и теми же однообразными прыжками медленно и слабо к оной же продвигается». Поэтому естественно, что ведущим моментом в отрицательном отношении к пухмайеровскому стиху, которое тогда проявилось, было стремление к большей ритмической нюансировке стиха.

Представим теперь краткий обзор этих баталий и попытаемся уяснить их значение для дальнейшего развития чешского стиха. Прежде всего необходимо хотя бы упомянуть о том, что против нового способа стихосложения выступили и сторонники старого, силлабического стиха, в первую очередь в нескольких сочинениях В. Стах[29]; мы не будем заниматься его взглядами, хотя они содержат интересные данные для характеристики силлабической системы. Нас будут интересовать попытки, которые были устремлены вперед и преследовали цель не тормозить развитие, а ускорить его; исходили они как со стороны приверженцев метрического стихосложения, так и со стороны самих защитников пухмайеровской системы. В числе тех, кто выступил с первыми возражениями против однообразия этого стиха, можно было бы сослаться на самого Добровского, который во втором издании грамматики Пельцля критически высказался о тонических гекзаметрах Пухмайера и при этом неблагоприятно отозвался по поводу однообразия стопного материала в чешских стихах. Позднее устранить этот недостаток стремился сам вождь сторонников «ударного стиха» Пухмайер. Но прежде чем говорить о его деятельности в этом направлении, нужно уделить внимание опытам введения метрического стиха, которые по времени и в процессе развития представляли более ранний этап. Первым, кто выступил за введение метрической просодии в качестве господствующего принципа, был, как известно, Юнгман, высказавший этот взгляд в рукописном трактате «Непредубежденное мнение о чешской просодии», но решающим шагом в этом плане были только «*Počátkové českého básnictví*» (Prešpurk, 1818), произведение Палацкого и Шафарика, содержавшее шесть писем о просодических вопросах. Причины, которые привели к выступлению сторонников метрического стиха, истолковываются по-разному; наименее убедительна попытка объяснять все это личными побуждениями, которую с великим тщанием и изобретательностью предпринял Й. Краль в своем сочинении «О чешской просодии»; даже если бы его доводы можно было признать точными, личные намерения отдельных лиц не имеют решающегося значения для определения объективного смысла процесса развития. В качестве другой причины весьма часто приводится классицизм, господствовавший тогда во всей культурной сфере; наряду с этой общеевропейской мотивировкой, можно привести и местную мотивировку. Дело в том, что «метрическая просодия, по взглядам Палацкого и Шафарика, была просодией евангелических предков, просодией, которой пользовались Нудожерский,

Драховский, Роса[30] и даже сам Коменский[31]» (В. Халоупецкий[32] в новом, переработанном издании монографии о Палацком).

Проецирование чешской борьбы за метрическое стихосложение на широкий фон европейской культуры и установление связи этой борьбы с чешской евангелической традицией имеют важное значение для познания процесса развития чешской стихотворной формы, но недостаточны для однозначного включения в этот процесс борьбы за метрический стих. Кроме внешних влияний классицизма и евангелической традиции, нужно учесть и само состояние чешского стихосложения в момент, когда развернулась борьба за метрический стих. Мы должны помнить, что метрическое стихосложение столкнулось не с тонической просодией «вообще», а с конкретной стиховой системой, индивидуальные свойства которой были следствием предшествующего развития. Выше мы сказали, что пухмайеровский стих и при ненарочитом чтении невольно ведет нас к скандированию; это значит, что ритмическая нюансировка умерщвлена в нем неукоснительным осуществлением метрической схемы. Применительно к возможностям дальнейшего развития невыгодой такой системы была ее статичность: она была до такой степени механически точной, что лишалась какого бы то ни было внутреннего напряжения, которое вызывало бы новые перегруппировки элементов. Поэтому нужно было найти прочную точку опоры вне ее самой, чтобы вывести ее из этого неподвижного равновесия. И такой точкой опоры стало метрическое стихосложение, что было обусловлено, с одной стороны, характером языковой системы — в чешском языке количество звука является смыслообразующим элементом и независимо от ударения (ср. Jakobson. «Základy českého verše», s. 59), — с другой, как было уже сказано, внешней культурно-исторической ситуацией. Столкновение двух просодий привело к тому, что метрическая система стихосложения на собственном примере показала тоническому стиху возможность нарушения постоянного соответствия начала слова с началом стопы; тем самым живой ритмический поток был радикально отделен от неподвижной метрической основы. Таким образом, с точки зрения процесса развития, смысл выступления сторонников метрической системы заключался не в смене просодической основы, хотя именно к этому сводились их субъективные намерения, а в динамическом сдвиге тонического стиха; метрическая система стихосложения, осуществив это вмешательство, вновь отступила на задний план, хотя еще длительное время теоретически провозглашалась ее победа.

Попытаемся дать краткий обзор взглядов, высказанных в «Началах»; при этом, по причинам, изложенным в предшествующем абзаце, нас будет интересовать прежде всего негативное отношение авторов к пухмайеровскому стиху, а отнюдь не сама метрическая система. В этом отношении особый интерес представляет письмо второе, где в тоне памфлета перечисляются пороки тонического стиха (собственно, лишь пухмайеровского); это: ограниченный репертуар стоп

(«недостаточность стиховых тактов»), однообразное совпадение начала слова с ритмическим акцентом и протяженности слов с протяженностью стоп («если хочешь получить спондей, возьми двухсложное слово... три слога дадут тебе дактиль, а четыре — два спондея»), неблагозвучность, происходящую из пренебрежения к количеству звука, неопределенность при реализации метрической схемы в языковом материале. Из этих упреков наиболее важны три первых, касающиеся недостаточности ритмической нюансировки; в особенности же постоянно подчеркивается — и в иных связях — стремление отличать стопу, метрическую единицу, от слова, единицы языковой; так, например, в четвертом письме приводится стих:

Umko, milenko, povol zazpívati písně pozemské
Муза, возлюбленная, дозволь запеть песни земные

и авторы показывают на нем, что, если читать его ритмически, то должно проявиться несовпадение словоразделов с ритмическим членением, то есть нужно будет читать:

Umko, mi | lenko, po | vol za | zpívati | písně po | zemské

а отнюдь не:

Umko, | milenko, | povol | zazpívati | písně | pozemské.

Постоянно сказывается тенденция к устранению однообразного соответствия между началом стопы и началом слова; главное средство для достижения этого авторы «Начал» видят в возможности переместить словораздел в середину стопы, то есть заполнять время от времени ударным слогом ритмически неакцентированную долю.

Если мы учтем, что, с точки зрения процесса развития, объективный смысл борьбы за метрический стих не состоял в утверждении этого просодического принципа, то нам будет легко понять, почему теоретические суждения вождя сторонников тонического стиха А. Пухмайера имели по сути дела ту же направленность, что и размышления авторов «Начал»; первое из этих высказываний присовокуплено к «Новым стихотворениям» (1802), второе представляет собой предисловие к «Фиалкам», собранию стихотворений Пухмайера, и датировано 1820 годом, то есть опубликовано вскоре после выхода «Начал». В первой статье Пухмайер стремится расширить репертуар стоп и с этой целью предлагает принимать во внимание количество звука, чтобы можно было, например, отличать спондей, как *dává* (дает), от трохея, как *kráva* (корова), и т. д.; речь идет об оживлении роли количественной характеристики звука, которая в пухмайеровском стихе была сведена на нет и как эвфонический фактор. Более интересна для нас вторая статья, где автор в такой степени идет на-

встречу «началам», что допускает ритмическую неакцентированность первого слога слова, если второй или третий слог долгий, например *mílo na|líval, vás milu|jíc* (мило наливал, вас любя). Это означает радикальное нарушение узаконенного соответствия между началом слова и началом стопы, к чему и стремились перед этим авторы «Начал». Хотя влияние их на Пухмайера в этом вопросе очевидно, мы не должны подобно Кралю истолковывать эти высказывания как простую уступку молодым. Прослеживая линию, которая ведет от критический замечаний Добровского по поводу гекзаметров Пухмайера к первому выступлению Пухмайера, а от него — ко второму, мы можем себе представить, что у самих приверженцев тонического стиха развитие могло идти этим путем и без вмешательства «Начал»; и это сочинение и статьи Пухмайера — параллельные проявления одной и той же тенденции развития.

Теоретические усилия, о которых мы говорили, сопровождались аналогичным развитием поэтической практики. Она совершенно ясно показывала, что развитие ведет к ритмической нюансировке тонического стиха, а вовсе не к кардинальной смене просодического принципа: метрические стихотворения хотя и появлялись, но не ознаменовали собой самостоятельного этапа в развитии чешской поэзии того времени. Первой практической попыткой ослабить ритмическую монотонность пухмайеровского стиха была поэма Полака *«Возвышенность природы»*; она появилась уже в 1813 году под названием «Возвышенность естества» в «Дебютах изящных искусств» Громадко[33], окончательный вариант вышел отдельной книгой только в 1819 году. Полак выбрал для своего произведения весьма разнообразный метр — восьмистопный трохей, возникший, собственно, в результате соединения двух традиционных восьмисложных стихов с интервалом после четвертого слога. Отсюда членение:

$$2 + 2 \mid 2 + 2 \parallel 2 + 2 \mid 2 + 2$$

Цифра 2 означает количество слогов, протяженность одного трохея; трохеи соединены по два в диподии, а две диподии дают одно полустишие (колон). Пользуясь этой схемой, Полак обильно употребляет четырехсложные слова: в его ритмическом словаре их 18%, тогда как, например, в «Девине» Гневковского[34] их только 10%, у В. Нееддлы в поэме «Пршемысл Отокар в Пруссии» даже всего 2% — благодаря чему он иногда заполняет ими диподии, иногда даже ставит их на рубеже двух диподий, добиваясь определенной ритмической нюансировки без нарушения узаконенного совпадения начала стопы с началом слова. Запас четырехсложных слов он увеличивает чрезмерным использованием некоторых лексических групп (например отглагольных существительных) и знаменитыми неологизмами *hvězdostolesc* (звездопрестол), *modřenina* (синева), в значительной своей части четы-

рехсложными. В качестве иллюстрации ритмической нюансировки у Полака приведем несколько начальных стихов первой песни «Возвышенности природы», отделяя отдельные диподии вертикальной черточкой, а полустишия двумя вертикальными черточками:

V sědivině | věků když pu || stota v jícnu | strašných nocí
korala, i | smrt a temnost || s živlů vztekem | litým mocí
válčily, na | jednou skrze || hrůzy dálné | rozlitiny
rozkaz vyšel | slavně skrze || veškerosti | zmateniny;
světe bud'! I | dělily se || látek vlno | bitné toky,
temnost mračen | vysvětlela || hloubné suši | ly se moky.

В седине веков, когда пустота в жерле страшных ночей
черствела и смерть и темнота со стихий яростью лютой, властью
сражались, вдруг сквозь ужасы дальнего разлития
приказ вышел торжественно через все смятения;
мир будь! И делились материй волнообразные потоки,
темнота туч просветлела, глубинные высыхали жидкости.

В этих шести стихах четыре раза граница между диподиями приходится посередине слова; во всей первой песне такие случаи составляют 21% от общего числа разграничений; кроме того, впечатлению синкопированности способствуют и те случаи, когда граница между диподиями отделяет и слова, тесно синтаксически связанные, как *skrze — hrůzy dálné rozlitiny* (через — ужасы дальнего разлития) в третьем стихе. Еще одним средством ритмической нюансировки служит разное расположение словоразделов внутри диподий; в результате слоги группируются иногда равномерно (2 + 2), иногда неравномерно (3 + 1, 1 + 3 или 1 + 2 + 1). Предложенное Полаком решение проблемы ритмической дифференциации не было окончательным, потому что слишком дорогими и сложными средствами (длинный стих, тяжеловесные неологизмы) достигались малоэффективные результаты: статичность пухмайеровского стиха только затушевывалась, а отнюдь не устранялась.

В 1817/18 гг. были «открыты» *Краледворская и Зеленогорская рукописи*[35]; они также знаменуют собой попытку перестроить стихосложение, причем более радикальную, чем попытка Полака, поскольку затрагивают самое сущность системы. С одной стороны, они делают это путем возврата к старому силлабическому стиху. Например в стихотворении «Бенеш Германов»:

Aj ty slunce, aj slunéčko!
ty-li si žalostivo,
čemu ty svietíš na ny,
na biedné ludi?

Kdě jest kněž, kdě lud náš branný?
K otě daleko zalej;
kto ny vrahóm vytrže,
sirá vlastice?

Dlúhým tahem Němci tahú,
a sú Němci Sasící,
ot zhořelských dřevnich hor
v naše krajiny.

(Citováno podle vydání J. Hanuše[36])

Ах ты солнце, ах, солнышко!
неужто ты не жалостливо,
почему ты светишь на нас,
на несчастных людей?

Где князь, где люд наш бранный?
К Оте далеко заехал;
кто нас у врагов вырвет,
сирая отчизна?

Долгим походом немцы тянутся,
а те немцы — саксонцы,
от згоржельских древних гор
в наши края.

(Цитирую по изданию Й. Гануша)

С другой стороны, опытами в области свободного стиха, например в стихотворении «Забой, Славой и Людек»:

Otčík zajde k otcem,
ostavi v dědině dietky svoje,
i svoje lubice. I neřeče nikomu:
«Bat'o, ty mluvi k nim oteckými slovy».
I prijide cuzí usilno v dědinu,
i cuzími slovy zapovída,
i kak sě zdě v cuzéj vlasti,
ot jutra po večer, tako bieše zdieti
dietkám i ženám.

(Cität z téhož vydání).

Отец отойдет к отцам,
оставит в деревне деток своих
и своих возлюбленных. И не скажет никому:
«Отче, говори с ними отеческими словами».

И придет чужой тяжко в деревню,
и чужими словами заговорит,
и здесь, как в чужой стране,
с утра до вечера станет относиться
к деткам и женам.

(Цитата из того же издания)

Следующую попытку, основываясь на сближении с народной песней, предпринимает *Челяковский* в обоих своих «Отзвуках». В «Отзвуках русских песен» под предлогом подражания ритму народных русских песен вводятся стихи с постоянным числом ритмических акцентов, но с переменным числом неакцентированных слогов между ними; диаграмма, построенная на основе стихотворения «Илья Волжанин», которую мы привели выше, показала нам, что и в этом стихе, казалось бы, неправильном, проявляется тенденция к определенному метрическому рисунку. В «Отзвуках чешских песен» поэт, используя ритмику чешских народных песен, стремится затушевать правильную метрическую схему несовпадениями между началом стопы и началом слова; следовательно, он осуществляет, только с иной мотивировкой, то, за что во имя метрической просодии ратовали «Начала» и что в конце своего творческого развития допускал и Пухмайер. Впрочем, в сборнике «Роза столистая» Челяковский пошел навстречу «Началам» и в использовании количественной стороны звука; хотя стихи у него тонические, но количество звука выступает в них как сопутствующий ритмический фактор. Это наглядно покажет графическое сопоставление кривой ударений с кривой долгот.

Сплошная линия на этой диаграмме означает ударения, прерывистая — долготы.

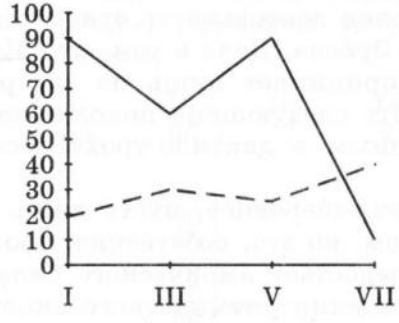


Диаграмма 8.
Челяковский. «Роза столистая», мужские стихи.

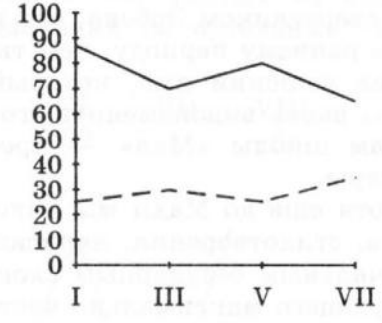


Диаграмма 9.
Челяковский. «Роза столистая», женские стихи.

Для наглядности линии опущены ритмически неакцентированные слоги (без иктов). Обе диаграммы свидетельствуют о непосредствен-

ном взаимоотношении кривой долгот и кривой ударений, причем взаимоотношение это заключается в том, что каждому подъему линии ударений соответствует снижение линии долгот и наоборот; это означает, что отсутствие ударения в отдельных случаях компенсируется долготой. Как показывают соответствующие места в книге Краля «О чешской просодии», попытки найти компромисс между тонической и метрической просодией не были единичным явлением и в последующей поэтической практике. Если говорить о более позднем времени, заслуживает упоминания в особенности «Варито и лира» (1843) Винаржицкого, где этот пылкий защитник метрического стихосложения, испытывая возможность компромисса между ударением и метрическим стихом на основе их параллельного воздействия, устранил с пути количественного принципа важнейшее препятствие, вредившее чешским метрическим стихам. Это так называемые позиции, то есть группы согласных, удлиняющих, согласно античному метрическому канону, предшествующую гласную. Дело в том, что позиция в достаточной мере не ощущается в чешском стихе как фактор, способствующий удлинению гласного; доказательством слабости позиции в чешском языке служат многочисленные колебания в ее понимании, зафиксированные во многих местах книги Краля. Винаржицкому удалось избежать встреч согласных внутри слов и на словоразделах, благодаря чему чистое количество звука было изолировано от позиционного; эксперимент его интересен, хотя и не дает возможности идти в том же направлении, поскольку словарный запас оказывается слишком обедненным устранением групп согласных.

Непосредственным наследником Челяковского в истории чешской литературы обычно принято считать К. Я. Эрбена. Но, с точки зрения истории чешского стиха, такую последовательность необходимо изменить, поставив между двумя этими поэтами *К. Г. Маху*. Хотя он был сверстником Эрбена, его литературная деятельность относится к более раннему периоду, чем творчество Эрбена. Дело в том, что Маха создал чешский ямб, который Эрбен принимает лишь из его рук, чтобы вновь видоизменить его и передать следующему поколению — поэтам школы «Мая» — преобразованным в дактило-трохеические размеры.

Хотя еще до Махи мы находим у пухмайеровцев, пусть лишь изредка, стихотворения, написанные ямбом, но это, собственно, трохеи с начальным безударным слогом. Им недостает ямбического склада, требующего максимально частого нахождения ритмического акцента в конце словесного целого, чтобы совпадением окончания слова с окончанием стопы был передан восходящий характер ямбического членения, схема которого, например, в четырехстопном ямбе такова:

$$\cup — | \cup — | \cup — | \cup —$$

Вместо этого в трохеях с безударным начальным слогом словоразделы располагаются так, что конец слова (словесного целого) оказывается чаще всего перед ритмически акцентированным слогом:

$$\cup|-\cup|-\cup|-\cup|-$$

Трохей с безударным начальным слогом более соответствует характеру чешского ударения, стабилизированного на первом слоге слова, чем настоящий ямб, ибо процент восходящих словесных целых (как, например, *a ted'* — и теперь), которых требует ямб, в чешском языке очень мал, даже если мы включим в их число целые восходяще-нисходящие (с ударением посредине, как, например, *a tebe* — и тебя); ср. работы Зиха «Předrážka v českých verších» и «O rytmu české prózy» («Zivé slovo», I, 1920), где дана статистика словесных целых в чешском языке. Однако тип стиха, созданный поэтами, реагировавшими на монотонность пухмайеровского стиха, выдвигал возможность ямбического склада как раз в силу того, что допускал несовпадение ритмического акцента с началом слова. Так, например, при этих условиях можно было разместить в стихе два трехсложных слова так, что в первом из них ритмические акценты приходились на первый и последний слоги, а во втором — на второй слог. При таком расположении словоразделов конец первого из этих двух слов совпадал с концом ямбической стопы.

Значение Махи для истории чешского стиха состоит в том, что он обнаружил эти ямбические возможности, скрытые в современном ему состоянии развития чешского стиха (ср. статью Якобсона «O překladu veršů», «Plán», II, 1930). Поскольку речь здесь идет о важном этапе развития, приводим статистические данные и диаграмму, составленные на основе четырехстопных мужских ямбов, взятых из второй песни «Мая». Проценты ударений, падающих на отдельные слоги стиха, таковы:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
53	56	7	75	18	82	—	88

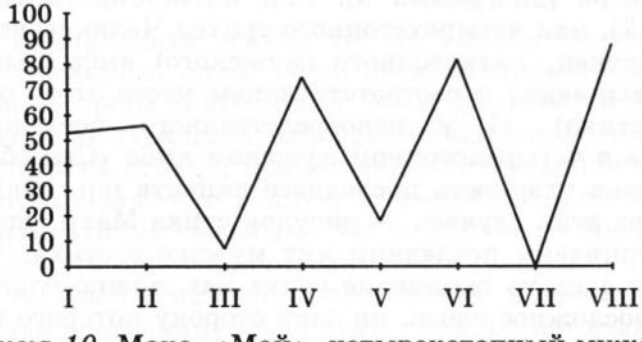


Диаграмма 10. Маха. «Май», четырехстопный мужской ямб

Обратим прежде всего внимание на процент ударений в ритмически неакцентированных слогах, нечетных слогах стиха. На основании всего только что сказанного нами о ямбическом характере стиха мы заранее ожидаем, что процент этот будет повсеместно значительным; но с удивлением убеждаемся, что ударения, падающие на отдельные неакцентированные слоги, распределены неравномерно. Наибольшее число ударений падает на первый слог, что вполне естественно, ибо чешские ямбы всегда, даже в периоды самого точного соблюдения безударности неакцентированных слогов, проявляли склонность начинаться дактилями ввиду недостатка восходящих словесных целых. Из остальных нечетных слогов наибольшее количество ударений несет пятый (18%), между тем как остающиеся третий и седьмой слоги далеко отстают от него: число ударений, падающих на третий слог, составляет менее половины ударений, приходящихся на пятый слог (7%), а седьмой слог даже вообще не несет ударений. Объяснить эту неравномерность нетрудно: пятым слогом начинается второе полустишие, и обилие ударений, падающих на этот слог, свидетельствует о том, что поэт старался, чтобы конец первого полустишия звучал — ввиду ритмической важности этого места стиха — с максимальной частотой как восходящий, и достигалось это одновременным окончанием слова и стопы; полная безударность седьмого слога связана в значительной мере с высоким процентом ударений, падающих на оба смежных акцентированных слога — шестой и восьмой, образующих самые высокие вершины диаграммы (82 — 88%). Это говорит о следующем наиболее частом расположении словоразделов в конце этих стихов: двусложное слово + односложное слово. Этой особенностью ямб Махи заметно отличается от обычного типа мужских стихов. Если мы просмотрим статистические характеристики и диаграммы большинства мужских стихов, проанализированных для этой статьи, то увидим, что независимо от того, идет ли речь о трохеическом или ямбическом стихе, последний акцент здесь ослаблен, порой и значительно, по сравнению с предпоследним акцентом. Это связано с тем обстоятельством, что на конце редко стоит односложное слово. Так, например, бросается в глаза слабость последнего акцента пятистопного ямба Зейера (диаграмма 5), или пятистопного трохея Коллара (диаграмма 7), или четырехстопного трохея Челяковского (диаграмма 8), или, наконец, пятистопного (мужского) ямба Дыка (см. статистическую выкладку в соответствующем месте этого обзора истории чешского стиха). И у непосредственного последователя Махи К. Я. Эрбена в четырехстопном мужском ямбе «Свадебных рубашек» явно ослаблена ударность последнего акцента (ср. диаграмму 2). Отличие от всех этих случаев — рисунок стиха Махи, где односложные слова подчеркивают последний икт мужского стиха, что связано со стремлением сделать окончание стиха как можно более резко восходящим. Односложное слово, по одну сторону которого находится словораздел, а по другую — междустрочная пауза, подчеркивает рит-

мический акцент, который оно несет, и одновременно усиливает восходящий характер всего стиха. И этой особенностью Маха проявил себя как поэт ямбический. Если уже у Эрбена мы сразу же наблюдаем ослабление последнего икта, это означает отход от чисто ямбического склада стиха и переход к складу дактило-трохеическому.

Все свойства ямба Махи, вскрытые статистическими данными, можно наглядно проиллюстрировать и на конкретном примере. Возьмем в качестве образца шестистопный ямб из четвертой песни «Мая» в доказательство того, что и иные ямбические схемы у Махи подчинены тем же правилам, что и четырехстопный ямб:

Dalekoť jeho sen, | umrlý jako stín,
obraz co bílých měst | u vody stopen klín,
takť jako zemřelých | myšlenka poslední,
tak jako jméno jicj, | pradávných bojů hluk,
dávná severní zář, | vyhaslé světlo z ní,
zbortěné harfy tón, | ztrhané strůny zvuk,
zašlého věku děj, | umřelé hvězdy svit,
zašlé bludice poutť | mrtvé milenky cit,
zapomenutý hrob, | věčnosti skleslý byt,
vyhasla ohně kouř, | slitého zvonu hlas,
mrtvé labutě zpěv, | ztracený lidstva ráj.

Ведь далека его мечта, умершая как тень,
образ белых городов, погруженный в лоно воды,
так как умерших мысль последняя,
так как имя их, древних сражений шум,
давнее северное сияние, погасший его свет,
сломанной арфы тон, сорванной струны звук,
былого века быль, умершей звезды блеск,
былой кометы путь, мертвой любимой чувство,
забытая могила, унылое обиталище вечности,
погасшего огня дым, расплавленного колокола голос,
мертвой лебеди пенье, утраченный рай человечества.

Среди этих одиннадцати стихов нет ни одного, который не имел бы ударения на седьмом, ритмически неакцентированном слоге, служащем началом второго полустишия; этим достигается возможность завершить первое полустишие одновременным окончанием слова и стопы. На конце всех стихов, кроме третьего, и в конце всех их первых полустиший (опять-таки исключая третий стих) стоят односложные слова, усиливающие своим резким акцентом восходящий характер отрезка, который они заканчивают.

Приступим теперь к стиху *«Букета»* Эрбена. Встречающиеся здесь схемы, принимая во внимание основные типы, от которых они произ-

ведены, можно обозначить, с одной стороны, как трохеические, с другой стороны, как ямбические. Трохеическая схема (в «Кладе», «Полуднице», в некоторых частях «Сочельника», в «Голубке», в некоторых частях «Водяного», в «Вербе», в «Дочернем проклятье») проявляется совершенно четко, если мы учитываем ударения, падающие на ритмически неакцентированные слоги, и не требует специального анализа. Иначе обстоит дело с ямбическими схемами или схемами, производными по отношению к ним («Букет», «Свадебные рубашки», «Золотая прялка», некоторые части «Сочельника», «Загорж», некоторые части «Водяного», «Лилия», «Пророчица»), в которых, с точки зрения процесса развития, заключен собственный пафос стиха Эрбена. Будем исходить из стиха «Свадебных рубашек», статистическая характеристика и диаграмма которого уже были приведены выше; для удобства читателя напомним хотя бы статистическую характеристику:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
57	40	19	71	3	92	3	26

Ранее мы уже констатировали, что эти цифры указывают на ямбическую схему, поскольку вершины явно приходятся на четные слоги; но вместе с тем мы установили, что хотя второй слог и является вершиной в сравнении с третьим по процентному соотношению ударений он уступает первому слогу, так что наиболее частой формой начала этого четырехстопного ямба оказывается дактиль; кроме того, хотя процент ударений на восьмом слоге значительно выше, чем процент ударений на седьмом слоге (неакцентированном), он все же многим ниже процента ударений, приходящихся на шестой слог; это опять-таки означает, что дактиль оказывается и наиболее частой формой окончания стиха. Таким образом, речь идет о ямбическом стихе, но сильно дактилически окрашенном в начале и на конце; тем самым мы можем объяснить себе причину горячего спора между Й. Кралем и Й. Летошником относительно того, написаны ли «Свадебные рубашки» ямбическим размером (∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ —) или дактило-трохеическим (— ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ ∪). Для наглядности просим читателя сравнить диаграмму четырехстопного мужского ямба Махи, приведенную в истории стиха, с диаграммой «Свадебных рубашек», на которую мы ссылались, говоря о метрическом рисунке стиха; из сравнения убедительно выявится различие между двумя типами четырехстопного ямба: у Махи, несмотря на частое дактилическое начало стиха, отчетливо сохраняются контуры ямба с вершинами на всех четных слогах, у Эрбена вторая и четвертая вершина резко снижены.

Однако еще более, чем четырехстопный ямб, интересны у Эрбена различные вариации пятистопного ямба. Эта схема наиболее последо-

вательно реализована и явственна с первого взгляда в стихотворении «Лилия»:

Uměla panna v době jarních let,
jako když uschne mladé růže květ;
Umřela panna, růže v poupěti —
škoda jí, škoda v zemi ležeti!

Умерла дева в пору весенних лет,
словно бы увял цветок молодой розы;
умерла дева, нерасцветшая роза —
жаль ее, жаль, что ей лежать в земле!

Более затушевана эта схема в стихотворении «Пророчица», где мы найдем, например, и такие стихи:

Nechtějte vážiti lechce řeči mojí

Не воспринимайте легкомысленно мои речи

или:

Viděla jsem muže na Bělině vodě,

Видела я мужа на Белиной воде.

Взятые в отдельности, они вообще не воспринимаются как ямбические; тем не менее статистические данные ясно говорят о том, что это ямбические стихи с дактилем в начале строки:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.
56	*43*	21	*65*	5	*78*	18	*42*	17	*66*	5

Помеченные слоги обладают наивысшим процентом ударности; кроме первого, кульминационный характер которого определяется дактилем в начале стиха, это все четные слоги; тем не менее и второй слог сохраняет достаточно большой процент ударений. Отмечаем, что статистические данные составлены только на основе женских стихов; в стихотворении, кроме них, есть и мужские стихи.

Но, наряду с этим, встречаются и стихотворения, где ямбический рисунок целиком переходит в дактило-трохеический; переходную степень представляет заглавное стихотворение сборника — «Букет». Его схема — пятистопный женский ямб, чередующийся в четверостишиях с четырехстопным мужским ямбом. Но при всей своей относительной правильности эти стихи подсказывают и вторичную, дактило-трохеическую схему:

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
— ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | —

Приведем в качестве примера первую строфу:

Zemřela matka a do hrobu dána,
siroty po ní zůstaly;
i přicházely každičkého rána
a matičku svou hledaly.

Умерла мать, и ее положили в могилу,
сироты после нее остались;
и приходили каждое утро
и мамочку свою искали.

От этого стиха образована схема первой, третьей и пятой частей стихотворения «Сочельник»; и здесь перед нами четверостишия, вторые и четвертые строки которых полностью совпадают с соответствующими стихами строф «Букета». Так, например, стих *v světnici teplo u kamen* (в комнате тепло у печки) имеет такое же расположение словоразделов, как выше приведенный стих *siroty po ní zůstaly* (сироты после нее остались). Судя по этому могло бы показаться, что и здесь речь в сущности идет о ямбической схеме; но первый и третий стих строфы придают целому совершенно иной склад. Статистическая характеристика этих стихов такова:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
77	29	20	*74*	9	*68*	41	24	*65*	6

Подчеркнутые цифры отчетливо обозначают вершины; схема, вытекающая из них, носит явственный дактило-трохеический характер, без возможности ямбической интерпретации:

— ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ ∪ | — ∪

Но если мы сравним эту схему со схемой: — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ , которую мы обнаружили в соответствующих стихах «Букета», казавшихся дактило-трохеическими, но в действительности ямбических, различие окажется совершенно незначительным — пропуск всего только одного неакцентированного слога во втором дактиле. Столь малого было достаточно для превращения ямбической схемы в дактило-трохеическую. Под влиянием первых и третьих стихов четверостиший и вторые и четвертые стихи (— ∪ ∪ | — ∪ | —) утратили связь с ямбом, так что, несмотря на большое сходство с ритмом «Букета»,

в «Сочельнике» речь идет о совершенно ином метрическом рисунке, действительно, дактило-трохеическом:

— ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
— ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | —

Приведем в качестве примера две строфы этого стихотворения, чтобы можно было сравнить ритмическое впечатление, производимое ими, с впечатлением от стихов «Букета»:

Mílo-tě děvčeti přísti, mílo
za smutnúch zimních večerů;
neb nebude darmo její dílo,
tu pevnou chová důvěru.

I přijde mládenec za pilnou pannou,
řekne: Pojď za mne, dívko má!
budiž ty mi ženkou milovanou,
věrným ti mužem budu já.

Любо девушке прясть, любо
в грустные зимние вечера;
ибо не будет напрасной ее работа —
в это она питает твердую, твердую веру.

И придет молодец к прилежной деве,
скажет: Выходи за меня, девушка моя!
будешь ты мне женой любимой,
верным твоим мужем буду я.

Возникший таким образом тип дактило-трохеического стиха в очень раскованной форме нашел применение и в стихотворении «Загорж». Поскольку речь идет об одном из самых больших поэтических произведений Эрбена, приведем статистическую характеристику и диаграмму:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
72	33	34	50	19	60	40	30	40	24

Хотя схема: — ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ очень отчетливо вытекает из статистической характеристики и диаграммы, отдельные стихи от нее часто и довольно значительно отклоняются. Например:

Poutníče neznámý v hábitě šerém,
s tím křížem v ruce na dlouhé holi,

a s tím růžencem — kdo jsí ty koli,
kam se ubíráš nyní pod večerem?
Kam tak pospícháš? Tvá noha bosa,
a jeseň chladná, studená rosa:
zůstaň zde u nás, jsmeť dobří lidi,
dobréhoť hosta každý rád vidí.

Путник безвестный в серой рясе
с этим крестом в руке на длинном посохе
и с четками — кто ты,
куда ты направляешься ныне под вечер?
куда так спешишь? твоя нога боса,
а осень холодна, роса студена:
останься у нас, ведь мы добрые люди,
доброго гостя каждый рад видеть.

Этот стих из «Загоржева ложа» в известном отношении сходен с тем типом стихов, которые мы обнаружили в «Отзвуках русских песен» Челяковского и которые мы охарактеризовали как стихи с постоянным числом иктов и непостоянным числом неакцентированных слогов между ними. Схема служит здесь лишь затушеванной основой многообразных ритмических реализаций. Связь с пятистопным ямбом сводится лишь к тому, что пятистопный ямб был прототипом, от которого эта схема генетически воспроизведена.

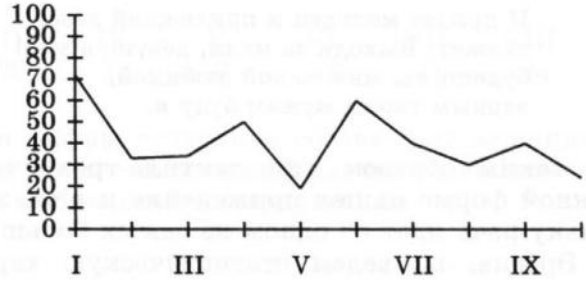


Диаграмма 11. Эрбен. «Ложе Загоржа»

Значение Эрбена в истории чешского стихосложения, очевидно, заключается в том, что ямбу, созданному Махой, он первоначально придал дактилически окрашенные оттенки, а затем преобразовал его в дактило-трохеические размеры, которые от Эрбена перешли к последующему поколению — *поэтической дружине «Мая»*[37]. Поэты этой школы хорошо сознавали, как много связывает их, с точки зрения процесса развития, с обоими предшественниками: о своей связи с Махой они заявляли названием своего альманаха, о приверженно-

сти к Эрбену говорили устами Я. Неруды, который уже в первом своем поэтическом сборнике выражает восторженное отношение к нему словами о том, что было бы разумней светить свечой на солнце, чем пожелать воспеть песней песни Эрбена. В плане стихотворной формы они ближе к Эрбену как непосредственному предшественнику. Уже О. Зих в работе «Předrážka v českém verši» установил близкую родственность между стихом «Свадебных рубашек» и дактило-трохеическими размерами, к которым имел пристрастие главным образом Неруда; он указывал при этом на такие стихи Эрбена, как «Maria, panno přemocná» («Мария, дева всемогущая») или «aneb můj život náhle zkrať» («или мою жизнь неожиданно сократи»), содержащие дактили. Разумеется, эти дактили лишь иллюзорны и через них просвечивает ямбический рисунок, коль скоро чувство ритма ориентировано на возможность несовпадения икта с ударением; но как только нормой становится соответствие ударений с иктами, стихи этого типа будут восприниматься как дактило-трохеические. Это изменение чувства ритма, действительно, произошло при переходе от Эрбена к школе «Мая», ибо в стихах приверженцев этой школы мы находим незначительный процент ударений, приходящихся на ритмически неакцентированные слоги; поэтому стихи с дактилями, которые мы находим у дружины «Мая», представляют собой уже действительно дактило-трохеические стихи, схема которых часто находится в весьма сложном отношении к первоначальному ямбическому рисунку. Так, например, Зих в цитированной работе выводит происхождение схемы:

$$\cup | — \cup \cup | — \cup | — \cup | —$$

(«Jak dobře, že z raje vyhnal nás» — «Как хорошо, что из рая изгнал нас») из первоначального четырехстопного ямба, который после полной дактилизации первой стопы обрел новый неакцентированный слог (předrážku) в начале стиха. Как уже было сказано, дактило-трохеическими размерами чаще всего пользуется Неруда, но они встречаются и у другого вождя школы — В. Галека. Например:

Sté léto panoval Sáva král,
a byl vždy věhlasem jasný,
tu knížatům, pánům vědět dal:
«Chci znáti, kdo z vás je šťastný».
(«Pohádky z naší vesnice»).

Сотое лето правил Сава король,
и всегда был прославлен ясным разумом,
тут он князьям, господам весть подал:
«Хочу знать, кто из вас счастлив».
(«Сказки о нашей деревне»).

Итак, поэты дружины «Мая» выработали дактило-трохеические размеры, толчок к возникновению которых дал Эрбен, с одной стороны, дактилизацией своих ямбических стихов, с другой, созданием настоящей дактило-трохеической схемы в стихотворении «Сочельник». Метрическое новаторство сопровождалось у них изменением стихотворной системы, а именно возвратом к точному осуществлению схемы в языковом материале. Это обновление пухмайеровского принципа, но отнюдь не строгого однообразия пухмайеровского стиха: стих майовцев ритмически нюансирован с помощью фразового ударения, то есть необычного усиления некоторых словесных ударений в предложении, которое вызывается смысловыми взаимоотношениями (ср. усиление ударения, приходящегося на глаголы, в выражении «*Врач лечит, бог исцеляет*» по сравнению с обычным ударением, стоящем на глаголе, в предложении «*Врач лечит*», взятом в отдельности; усиление наступает под влиянием смыслового контраста). На фразовое ударение в стихах школы «Мая» возложена задача группировать слоги стиха в отрезки разной длины и с разным характером интонационной линии, восходящей или нисходящей, которые нарушают однообразное чередование акцентированных слогов с неакцентированными; таким образом, как фактор ритмической нюансировки фразовое ударение проявляется посредством интонации. Приведем несколько примеров, прежде всего из стихотворений Неруды. В стихах:

Tak zvolna — tak smutně — tak sám a sám
svou lod'ku dál životem sunu —
což nechtěla pražádná dušička
sem do mého vsednout člunu?

Ach, odpust' mně pánbůh tu otázku
a nech můj hřích ještě větší,
. . . . . .
(«Prosté motivy», «Zimní», VI).

Так медленно... так грустно... так одинок и одинок
свою лодку дальше по жизни влеку...
разве не хотела ни одна живая душа
сюда в мою лодку сесть?

Ах прости мне, господь, этот вопрос,
и не делай мой грех еще большим:
. . . . . .
(«Простые мотивы», «Зимние», VI)

граница между соседними интонационными отрезками неоднократно оказывается внутри дактилической стопы: *zvolna — tak* (медленно — так), *smutně — tak* (грустно — так), *lod'ku dál* (лодку дальше), *nečiň můj*

(не делай мой), *hřích ještě* (грех еще). Во всех этих случаях первое слово стопы принадлежит иной интонационной группе, чем второе слово, в чем можно легко убедиться при чтении вслух. Скрещиванием интонационного членения с ритмическим стих заметно ритмически нюансирован.

Иной же раз дифференцирующее ритмическое воздействие фразового ударения проявляется в противоположности между восходящими и нисходящими интонационными отрезками:

Ugo *Ba*ssi, | mnich a *re*publikán,
chycen *Ra*kušany | vydán *Ří*mu,
*od*souzen jest | k ztrátě *po*svěcení
a pak k *sm*rtí | *v se*dmi pušek | *dý*mu.
(«Balady a romance», «Romance italská»)

Уго Басси, монах и республиканец,
схвачен австрийцами, выдан Риму,
осужден к лишению сана
и затем к смерти в семи ружей дыму.
(«Баллады и романсы», «Итальянский романс»)

Мы подчеркнули в тексте слоги, несущие интонационные кульминации, отдельные интонационные отрезки мы отграничили вертикальными черточками; при восприятии на слух мы убедимся, что некоторые из этих отрезков имеют восходящий общий характер (или по крайней мере восходяще-нисходящий), иные нисходящий; восходящий характер имеют оба отрезка первого стиха, оба отрезка второго стиха, второй отрезок третьего стиха и наконец первый отрезок четвертого стиха; остальные отрезки имеют нисходящий характер. Чередованием восходящей и нисходящей интонационной линии затушевана монотонность метрической схемы, пятистопного трохея.

Приведем еще третий пример в доказательство того, что интонационное членение может влиять и на сам темп стиха, тесно связанный с ритмом:

«Řekněte mi, babičko má, cože rány svírá,
po čem člověk, těžce raněn, přece neumírá?»
«Rány hojí otevřené na tom lidském těle
jenom čarodějná jarní šťáva z jitrocele».
(«Balady a romance», «Balada horská»)

«Скажите мне, бабушка моя, что же раны затягивает,
почему человек, тяжко раненный, все же не умирает?»
«Раны, открывшиеся на человеческом теле, залечивает
только чудодейственный весенний сок подорожника».
(«Баллады и романсы», «Горская баллада»)

Если мы совершенно непринужденно читаем первую пару стихов (высказывание внучки), они произносятся в заметно более быстром темпе, чем вторая пара (высказывание бабушки). Причина этого различия в их интонационной организации: в высказывании внучки все стопы попарно соединены в интонационные отрезки (диподическая структура), в высказывании бабушки такого правильного членения нет. В первом стихе цитаты две диподии возникают в результате попарного соединения двух трохеев в одно словесное целое (řekněte mi — «скажите мне», babičko má — «бабушка моя»), третья — вследствие сильного акцентирования слова «cože» («что же»), так что ей интонационно подчиняется и следующее существительное «rány» («раны»); во втором стихе первые две диподии вызваны сильным смысловым выделением слов *po čem* (почему) и *těžce* (тяжко), сильными ударениями, стоящими на них, и синтаксической конструкцией: «po čem člověk — těžce raněn» («почему человек — тяжко раненный»); затушевана только граница между третьей диподией и последним, изолированным трохеем, проходящая внутри слова («přece neu-mírá» — «все же не у-мирает»). В отличие от преобладания диподичности в первых двух стихах интонационные грани третьего и четвертого стихов значительно менее акцентированы: первая пара трохеев («rány hojí» — «раны залечивает») не может быть интонационно оторвана от второй пары («otevřené» — «открывшиеся»), которая содержит определение существительного *rány* (раны) из первой пары; подобным же образом члены второго полустишия *na tom lidském* (на этом человеческом) и *těle* (теле) синтаксически тесно связаны; в последнем стихе граница между первой и второй парой («jenom čaro-dějná jarní» — «только чудо-действенный весенний») проходит посреди слова, вторая и третья пары («-dějná jarní — šťáva z jitro-» — «-действенный весенний — сок подо-» соединены синтаксической связью смежных слов, граница между третьей парой и последней стопой проходит опять-таки посреди слова. В результате этого диподическая структура оказывается невозможной, и темп замедляется.

Если Неруда использовал интонационное членение, данное фразовыми ударениями, для нюансировки ритма отдельных стихов, то Галек открыл возможность использования этого явления для нюансировки строфического строения стихотворения. Попытаемся показать на нескольких примерах, что у этого поэта расположение интонационных отрезков в строфически построенных стихотворениях всегда образует определенные правильные фигуры, характерные для рисунка данной строфы как ритмического образования. Так, например, в строфе:

Mhly *bí*lé, jako z *tý*lu,
*z ře*ku táhnou *nad* námi
kudy *tá*hnou, listí *kro*pí
*stří*brnými *kap*kami
(«V přírodě», CXXXIII)

Туманы белые, как из тюля,
с реки тянутся над нами,
куда тянутся, листья кропят
серебряными каплями.
(«В природе», CXXXIII)

(где мы ради наглядности подчеркнули кульминации интонационных отрезков) первый и третий стихи имеют по два восходящих интонационных отрезка, второй и четвертый стихи по два нисходящих. Подобное же интонационное строение имеют все строфы стихотворения CLI из того же сборника:

Vzduch jarní naplněn le písní,
ta hraje v dechu májovém,
a každá větev aspoň hlásek
má v kalíšku jí domovem.

Vzduch jarní naplněn je krásou,
ta svítí v dechu májovém,
a každý kvítek aspoň lístek
má v kalíšku jí domovem.

Vzduch jarní naplněn je láskou,
ta kape v dešti májovém,
a každý ptáček aspoň kapku
má v hnízdečku jí domovem.
(«V přírodě», XCI)

Воздух весенний наполнен песней,
она играет в дыхании майском,
и каждая ветвь хотя бы голоску
из нее дает в листочке приют.

Воздух весенний наполнен красотой,
она светит в дыхании майском,
и каждый цветок хотя бы листку
из нее дает в чашечке приют.

Воздух весенний наполнен любовью,
она каплет в дожде майском,
и каждая птичка хотя бы капле
из нее дает в гнездышке приют.
(«В природе», XCI)

И здесь в первом и третьем стихе строф по два восходящих отрезка, между тем как интонация отрезков во втором и четвертом стихах всякий раз нисходящая:

Vzduch *jar*ní | naplněn je *pís*ní,
ta *hra*je v dechu | *má*jovém,
a každý *kvít*ek | aspoň *hlá*sek
má v *lís*tečku jí | *do*movem
и т. д.

Дальнейшие ритмические оттенки вносит здесь еще то, что даже интонации первых и третьих стихов строк (с восходящими отрезками) не вполне совпадают, поскольку в первых стихах интонационный интервал между отрезками отличается большей силой, чем в третьих. Следует, наконец, добавить, что повторение одинакового интонационного образования из строки в строку подчеркнуто грамматическим параллелизмом всех корреспондирующих стихов: взаимопараллельные первые стихи всех строф, вторые стихи и т. д. В последнем примере, который мы приведем из Галека, несколько иное расположение интонационных фигур в строфах; здесь в соответствии с расположением рифм корреспондирующие пары образуют оба крайних и оба внутренних стиха четверостиший:

Les se mračí večerem.
Snědý pasák u ohníčku
tká si báj o bílém líčku
s modrým oka zášerem.

Co ten život? K stínům stin,
těžký, němý v duši sáhne,
jako z jedná když se táhne
neproniklý lesů klín.

Co ten život? Černý háj,
jenom jedna bříza milá
z toho temna poskočila —
pod okno co bílá máj.

Poskočil s ní k nebi blíž.
Srdce v mládí sladkém hřmotu
za cinkotu, za šumotu
poskočilo ještě výš.

A ted' po všem. Bílá máj
v ohni praská, v dým se loučí,
dým se ztrácí ve kotouči —
co ten život? Dým a báj.

(«V přírodě», CII)

Лес хмурится вечером.
Смуглый пастух у костра
ткет сказанье о белой щечке
с синими сумерками глаза.

Что эта жизнь? К теням тень,
тяжкая, немая в душе прикасается,
как от елей, когда тянется
непроницаемый лесов клин.

Что эта жизнь? Черная роща,
только одна милая береза
из этой темноты выпрыгнула —
под окно как белый «май».

Подпрыгнул с нею к небу ближе.
Сердце в сладком гуле молодости
под звон, под шум
подпрыгнуло еще выше.

А теперь все кончилось. Белый «май»
в огне трещит, в дыме прощается,
дым улетучивается клубами —
что эта жизнь? Дым и сказанье.

(«В природе», CII)

Посередине первого и четвертого стиха во всех строфах резкий интонационный интервал, который в некоторых случаях явственно обусловлен и синтаксическим разрывом стиха («Co ten život? K stínům stín» — «Что эта жизнь? К теням тень» — «Co ten život? Černý háj» — «Что эта жизнь? Черная роща» — «A ted' po všem. Bílá máj» — «А теперь все кончилось. Белый "май"» — «co ten život? Dým a báj» — «что эта жизнь? Дым и сказанье»); во втором и третьем стихе интонация более плавна, без заметного перерыва.

Поэты дружины «Мая» вошли в историю чешского стиха, с одной стороны, разработкой техники дактило-трохеических размеров, с другой — открытием фразового ударения и интонации как факторов ритмической нюансировки. Поколение, которое приходит вслед за ними и которое можно назвать поколением *Врхлицкого* и *Чеха*, отказывается от дактило-трохеических размеров и вновь отдает предпочтение трохеическому и ямбическому стиху; из ямбических размеров привилегированной схемой становится главным образом пятистопный ямб (у Врхлицкого — рифмованный, у Зейера — нерифмованный). Соотношение между метрической основой и языковым материалом у этой школы отличается такой степенью правильности, что доходит до автоматичности; характерно, что современник этого поколения, теоретик стиха Й. Краль требует такой последовательности реализации размера в языковом материале, что, например, имеет претензии и к Врхлицкому. Автоматизированное отношение между метром и языком перестает привлекать внимание; механически правильное чередование акцентированных и неакцентированных слогов становится индифферентной основой, на которой интонация может осуществлять свою причудливую игру. Ритмическое использование интонации — нить, которая соединяет поколение Врхлицкого и Чеха с дружиной «Мая»; однако способ использования ее у новой школы иной, чем был у предшествующей: там речь шла о ритмической нюансировке с помощью интонации, основанной на «фразовом» ударении; здесь как дифференцирующий фактор выступает отношение между интонацией и синтаксическим построением; поэтому у майовцев ритмическая нюансировка проходила *внутри* стиха (интонационные отрезки, обусловленные расположением фразовых ударений), между тем как у люмировцев — в его концовке (изменчивость интонационных завершений под влиянием различий в синтаксическом членении).

Это утверждение нуждается в некоторых пояснительных замечаниях. В начале наших рассуждений мы уже сказали, что в стихе одновременно действуют две виртуальные интонационные схемы, параллельные, но отнюдь не всегда и не обязательно совпадающие: фразовая интонация, основывающаяся на синтаксическом и смысловом построении предложения, и интонация стиховая — мы могли бы ее назвать ритмической, которая, в сущности, повторяется от стиха к стиху и служит основой стихотворного ритма. У Врхлицкого и Чеха этот второй вид интонации автоматизирован вместе с размером; зато широко проявляет себя фразовая интонация, причем благодаря тем своим свойствам, которые заданы синтаксическим построением. Влияние смысловой стороны здесь значительно ослаблено, поскольку в данном случае поэтическое искусство различными средствами лишает смысловой и одновременно интонационной самостоятельности слово, самую основную смысловую единицу. Главные из этих средств: нагнетение синонимов, сливающихся в монолитное смысловое целое, например:

Zde všechno žije: *touhy, sny a dumy*
spějící v nebe po orlově stezce
(Vrchlický. «Sfinx», «Vzpoura soch»)

Co hněte, hlodá, drázdí, střebe,
jak nový důkaz lásky tvojí vítám
(Týž. «Poslední sonety samotáře», «Semper et ubique»*)

Здесь все живет: желанья, мечты и думы,
спешащие в небо по орлиной тропе
(Врхлицкий. «Сфинкс», «Восстание статуй»)

То, что гнетет, гложет, дразнит, изматывает,
как новое доказательство любви твоей приветствую
(Он же. «Последние сонеты нелюдима»,
«Semper et ubique»)

и использование «клише», застывших образных или описательных оборотов, где отдельные слова лишаются смысловой самостоятельности в пользу целого; например, в предложении «pavlačí zřel rozmanité zjevy» — «галерей зрел разнообразные виды» (Чех. «Вацлав из Милаховиц») слово *zjevy* (виды) не имеет самостоятельного значения, ибо целое могло бы обойтись и без него: «viděl rozmanité pavlače» — «зрел разнообразные галереи»; точно так же в обороте «stromů vrchol ... ustrojený v jara květnou něhu» — «деревьев вершина ... облаченная в весны цветочную негу» лишены смысловой самостоятельности слова *vrchol* (вершина), *ustrojený* (облаченная), *néha* (нега), поскольку можно было бы сказать просто *rozkvetlé stromy* (расцветшие деревья). В интонационной организации стиха это смысловое омертвление слов проявляется в том, что слова лишаются и звуковой самостоятельности и сливаются в единую интонационную фразовую линию, опирающуюся на синтаксические связи.

Итак, в стихе Чеха и Врхлицкого в равной мере приглушена и стиховая интонация и интонационная самостоятельность отдельных слов в пользу синтаксической интонации. Основная особенность синтаксической интонации — кадансы, то есть интонационные образования, означающие окончания отдельных частей сложных предложений и характеризующие своими всевозможными оттенками их взаимоотношения; так, например, каданс, завершающий сложное предложение в целом, будет иным, чем каданс вводного предложения, каданс придаточного предложения будет иным, чем каданс распространенного члена предложения, и т. д. Эти возможные кадансы в самых пестрых сочетаниях в поэзии Врхлицкого и Чеха располагаются в

* всегда и везде (лат.)

окончаниях стихов, то есть в местах, как мы уже неоднократно показывали, ритмически необычайно важных; этим достигается своеобразная ритмическая нюансировка. Приведем теперь примеры:

Tvár poznali jsme starce invalidy,
jenž jedním létem ztrativ za moru
své syny oba, stáří podporu,
i manželku svou, příbuzenstvo celé
až na jediné vnouče nedospělé,
umělou rukou, zdětinštělý kmet,
dřevěných loutek urobil si sbor —
až podiv byl, jak pěkný měly vzhled,
hýbaly rtoma, otáčely zor —
a povoz přikoupiv za jmění trosku,
s hezounkou vnučkou potloukal se světem,
hrál Fausta s d'ably, Horiu i Glosku,
k úsměvu starým, k potěšení dětem.
(Čech. «Ve stínu lípy»)

Лицо узнали мы старца инвалида,
который, одним летом потеряв во время мора
обоих своих сыновей, опору старости,
и свою супругу, родственников всех,
кроме одной только малолетней внучки,
искусной рукой впавший в детство старец
деревянных кукол изготовил труппу —
было даже удивительно, как красиво они выглядели,
шевелили губами, вращали глазами —
и, за остаток состояния купив повозку (с лошадью),
с красивенькой внучкой шатался по свету,
играл Фауста с дьяволами, «Горию и Глоску»[37]
для улыбки старых, для восторга детей.
(Чех. «В тени липы»)

Эти 13 стихов содержат одно сложное предложение с целой иерархией различных форм взаимного синтаксического подчинения и господства. Поэтому кадансы в окончаниях стихов весьма разнообразны. Так, например, интонация концовки второго стиха (*za moru* — во время мора) совершенно иная, чем в окончании третьего стиха, который соединен со вторым стихом рифмой (*podporu* — опору): второй стих оканчивается посреди интонационного отрезка, в результате чего возникает недостаточность каданса, между тем как конец третьего стиха совпадает с окончанием члена предложения (партиципальной конструкции), и т. д.

Tuň musí vřít až z hloubi ode dna,
by tryskla nad hladinou bublina
snad sama, jediná
ta efemerní jest a tuň jest bezedná.
(Vrchlický. «Zlatý prach», «Bubliny»)

Омут должен бурлить с самой глубины дна,
чтобы на глади появился пузырь,
возможно, только один, единственный,
он эфемерен, а омут бездонен.
(Врхлицкий. «Золотая пыль», «Пузыри»)

И здесь кадансы окончаний очень разнообразны: в первом стихе перед нами интонационная граница между главным и придаточным предложением, во втором — рубеж между подлежащим и дополнением, каданс третьего завершает первую часть периода, каданс четвертого заканчивает все сложное предложение.

Напомним в этой связи мимоходом сказанное нами выше о рифмах этой школы: здесь всегда подыскивается слово, несущее большую смысловую нагрузку и выделяющее окончание стиха прежде всего своей сильной эмоциональной окраской; и это свидетельствует о важности окончания стиха для данной поэтической структуры. Это замечание позволяет нам одновременно перейти к следующему этапу развития, который в соответствии с традиционным историко-литературным наименованием можно назвать периодом *реалистического стиха*; главный его представитель — Й. С. Махар. Говоря о рифме этого поэта, мы констатировали, что по сравнению с рифмой Врхлицкого она менее заметна, менее подчеркнута; иногда даже рифмуются слова в смысловом отношении слабые, такие как вспомогательные глаголы и союзы. Хотя это не означает, что поэт отказывается от интонационной дифференциации окончаний стихов, которую мы, например, находим в строфе:

Zřím k němu já, jenž ležím valnou chvíli —
(недостаточность каданса, enjambement)
v pinie stínu — modro v šíř a dál —
(каданс вводного выражения)
ó Marketko, tak modré oči byly,
(каданс окончания главного предложения)
jež jedenkrát jsem tolik miloval!
(каданс восклицательный)
(«Krůpěje», «V římské Campagni»)

Взираю на него я, лежащий долгое время
в тени пинии — синева в ширь и в даль, —

о Маркетка, такими синими были глаза,
которые я однажды так любил!
(«Капли», «В римской провинции Кампанья»)

но тем не менее значение окончания стиха до такой степени ослаблено, что, наряду с этим, может проявиться и его внутренняя организация. Таким образом, стих Махара в известной мере представляет собой синтез ритмических принципов обеих предшествующих поэтических школ; однако внутренняя организация стиха заключается у него не в изменчивом чередовании интонационных отрезков, а в отчетливом акцентировании большой цезурной паузы.

Тенденция к разделению стихов пополам с помощью постоянного словораздела явственно выступит при статистическом сопоставлении его стиха со стихом обоих предшествующих поколений; сопоставим статистическую характеристику пятистопных женских ямбов из стихотворения Махара «Эпизод» («Голгофа»), из «Эрифилы» Врхлицкого («Боги и люди») и из «Гоара» Галека (первые два произведения без рифм, третье — рифмованное); приведем только процент ударений в акцентированных слогах, поскольку во всех случаях речь идет о стихе, основанном на совпадении ударений с иктами, где процент ударений, приходящихся на ритмически неакцентированные слоги, незначителен и не играет сколько-нибудь важной роли:

	II.	IV.	VI.	VIII.	X.
Махар:	77	67	83	61	81
Врхлицкий:	97	74	79	63	85
Галек:	85	75	77	78	85

У Махара наибольшее число ударений падает на шестой слог, который несет третий акцент, следовательно, перед ним находится наибольшее число словоразделов; у Врхлицкого процент ударений, стоящих на этом слоге, хотя и выше, чем на следующем акценте, но лишь незначительно превышает число ударений на предшествующем слоге, что говорит о затушевывании большой цезурной паузы стиха; у Галека на шестой слог приходится даже меньший процент ударений, чем на следующий акцентированный слог, так что тенденции к делению стиха пополам здесь нет. Только стих Махара проявляет отчетливую склонность к цезуре.

Еще более усилили эту тенденцию два поэта, стих которых генетически явственно зависим от стиха Махара, — П. Безруч и В. Дык. Процент ударений, падающих на икты, в пятистопном женском ямбе (нерифмованном) стихотворения Безруча «Прекрасное Поле» таков:

II.	IV.	VI.	VIII.	X.
92	83	98	73	91

Шестой слог по числу ударений превышает все остальные икты стиха и количество ударений, падающих на него, значительно выше количества ударений на обоих соседних иктах. В самом стихотворении в нескольких местах можно наблюдать, что и синтаксическое и смысловое построение основано на принципе двучастности стиха, обусловленной большой цезурой. Так, например:

Hled', kvete vesna, dýmavé žhne leto,
jde strmá jeseň, v poli žije Hlubek,
své češe koně, v zimě hrčí soustruh,
(bednářem učen jest) a večer sedne v krčmu.
Dým spěje z dýmky, sivá hoří v sklence,
jde teskný život... čas už zapomenout
minulých let — či těžko zapomenout?

Смотри, цветет весна, дымное пылает лето,
наступает крутая осень, в поле живет Глубек,
чешет своих коней, зимой грохочет токарный станок
(он выучен на бочара), а вечером сядет в корчме.
Дым идет из трубки, сивуха горит в стакане,
тянется тоскливая жизнь... время уже забыть
минувшие годы — или тяжело забыть?

Все стихи в этой цитате синтаксически двучастны, и в большинстве из них (кроме четвертого и последнего) граница между обеими частями проходит строго по цезуре; так ритмический принцип проецируется в грамматическое и смысловое построение предложения; в большинстве случаев перед нами параллелизм, по крайней мере частичный, в построении предложения. Параллелизмом Безруч часто пользуется не только для расчленения полустиший, но и для взаимной изоляции целых стихов.

Hasly hvězdy, bylo k ránu,
do mraků se Lysá zdvihla,
v dáli věže Ratiboře,
Tatry obzor zastínily,
kosi zdvihli píseň v sosnách,
já šel dolů do Frydlantu.
(«Ondráš»)

Гасли звезды, это было под утро,
в тучи Лысая поднялась,
вдали башни Ратиборжа,
Татры горизонт заслонили,
черные дрозды запели песнь в соснах,
я шел вниз в Фридлянт.
(«Ондраш»)

Взаимно параллельные второй и третий стихи, затем четвертый, пятый, шестой, все — частично; в первом стихе можно отметить параллелизм полустиший. Под влиянием взаимной изолированности стихи Безруча вновь становятся интонационными единицами, как это было, например, у пухмайеровцев или еще и у дружины «Мая»; выражением замкнутости тут служит монотонный каданс окончаний, который лишь несколько варьируется от стиха к стиху; монотонность каданса отчетливо видна в обоих приведенных ранее примерах.

Наконец у Безруча можно наблюдать и тенденцию к самостоятельности наименьшего ритмического отрезка — стопы. Об этом свидетельствует уже приведенная выше статистическая таблица количества ударений на акцентированных слогах в пятистопном женском ямбе, ибо процент ударений у Безруча более высок, кроме шестого слога, о котором уже была речь, чем у Махара, Галека и Врхлицкого, особенно на четвертом и десятом слогах. Это означает, что у Безруча протяженность стопы чаще совпадает с протяженностью слова, чем у названных поэтов. Кроме того, тенденция к выделению стопы проявляется и в том, что на легкие доли стиха ставятся слоги с относительно большой силой ударения; следствием этого усиления неакцентированных слогов оказывается и чрезмерное подчеркивание смежных иктов. Например:

«Stůj, *chla*pe!» — Panský *pse*! Rány dvě
do noci zahřměly v dole —
Juro, *zem* vlhká a rudá je,
vstaň, *zažeň* ušáky z pole...
(«Pole na horách»)

«Стой, падло!» — Панский пес! Два выстрела
в ночи загремели в долине —
Юра, земля влажная и алая,
встань, прогони ушастых с поля...
(«Поле в горах»)

Перед нами дактилические стихи; курсивом выделены слоги, где ударения падают на легкие доли стиха. Конечно, наличие ударений на неакцентированных слогах — это у Безруча совсем иное явление, чем, например, у Челяковского или Эрбена: здесь речь идет не о сдвиге отношения между размером и языковым материалом, поскольку ударение, поставленное на неакцентированный слог, не отнято у акцентированного слога; на нем тоже есть ударение.

Охарактеризуем теперь стих Дыка; исходным материалом для нас опять-таки послужит пятистопный рифмованный ямб из стихотворения «Прогулка Диогена» («Или»). Проценты ударений на акцентированных слогах здесь таковы:

II.	IV.	VI.	VIII.	X.
63	75	95	57	77

С первого взгляда заметно большое количество ударений, которые приходятся на шестой слог, поскольку перед ним цезура; мужские стихи этого стихотворения дают подобную же картину:

II.	IV.	VI.	VIII.	X.
58	77	96	91	20

Если здесь восьмой слог, несущий предпоследний акцент стиха, по количеству ударений почти догоняет шестой, то это следствие несоответствия между предпоследним и последним акцентом, почти всегда характерного для мужского стиха.

Стих Дыка сходен со стихом Безруча также в том, что и у него на ритмическую двучастность опирается синтаксическое и смысловое построение; это основа тех смысловых противопоставлений и грамматических противительных связей, которыми так часто бывают рассечены стихи Дыка. Примеры синтаксического и смыслового разделения стиха пополам мы найдем уже в начале названного стихотворения «Прогулка Диогена»:

Přijde-li soumrak, těžko doma prodlít.
Je příliš dlouhá černá hodinka.
Od dětských let jsi zapomněl se modlit.
Myšlenka bolí. Bolí vzpomínka.

Tož touha jakás nejasná se vkrádá
po vřelých slovech, teplém důvěrnu.
Je venku rušno; žije promenáda.
Pojď Diogene: vezmi lucernu!

Когда наступают сумерки, трудно остаться дома.
Слишком долго смеркается.
С детских лет ты забываешь молиться.
Мысль болит. Болит воспоминанье.

Это тоска какая-то неясная вкрадывается
по горячим словам, теплом доверии.
На улице оживленно; променад полно движения.
Иди, Диоген, возьми фонарь!

Кроме синтаксического раздвоения, которое проявляется в интерпункции на цезуре у пяти стихов из восьми, мы наблюдаем здесь и

резкий отрыв стихов друг от друга: семь стихов заканчиваются точкой или восклицательным знаком.

Итак, реакция против стиха поколения Чеха и Врхлицкого в стихе «реалистическом» проявилась прежде всего — у Махара — в тенденции к цезуре, позднее — у Безруча и Дыка — также и в обретении каждым стихом интонационной самостоятельности, а порой и в акцентировании стопы. Но одновременно эта реакция на стих предшествующего поколения проложила себе и другое русло — *символистский свободный стих*. Необходимо напомнить, что чешское поэтическое искусство знало свободный стих еще до символистов: в некоторых поэтических жанрах он использовался еще в древнечешской литературе, так, например, им написана хроника Далимила[39], а в чешской поэзии Нового времени мы обнаружили его уже в «Краледворской рукописи»; спорадически образцы его можно было бы найти и в других произведениях. Для символистов свободный стих был противоположностью строго соблюдаемого метра их предшественников; но при этом Врхлицкий и Чех проложили дорогу свободному стиху тем, что в качестве важного элемента стихотворного ритма выдвинули интонацию, ибо в свободном стихе, где рисунок ритмических акцентов может быть самым произвольным и даже исчезнуть вовсе, интонация становится главным ритмическим фактором. И, действительно, свободный стих Бржезины, наиболее выразительное стиховое образование ранней поры символизма, — форма с весьма неопределенным рисунком. Если мы попытаемся с помощью статистических выкладок обнаружить хотя бы тенденцию к определенной организации ударений, нас постигнет неудача; зато интонационная двучастность, связанная с метрическим импульсом, здесь проявляется весьма заметно: на ней основано и смысловое построение стиха, как было подчеркнуто в замечании на стр. 162 и последующих. Многие из стихов Бржезины в такой мере находятся на рубеже между стихом и прозой, что незначительного изменения порядка слов, ослабляющего его двучастную интонационную схему, достаточно, чтобы лишить его стихотворного ритма; пример был приведен выше, когда речь шла о двучастности стиховой интонации. Несмотря на неопределенность рисунка, слоговой состав языкового материала не безразличен для текста Бржезины; статистическая характеристика ритмического словаря (то есть проценты отдельных типов словесных целых с определенным числом слогов в их отношении к общему количеству словесных целых в тексте) показывает, что по сравнению с нормальным распространением слоговых типов в прозе (см. статистическую таблицу в работе Зиха «О ритме чешской прозы») у Бржезины значительно большее число трехсложных целых (40% против обычных 34%), а также пятисложных и состоящих из еще большего количества слогов (в особенности же пятисложных у него 8% против нормальных 6%). Двусложных целых у него лишь чуть больше средней нормы, зато четырехсложных гораздо меньше (11% против обычных 18%). Оби-

лие трехсложных целых, особенно если оно компенсируется убыванием четырехсложных целых, свидетельствует об усилившейся тенденции к дактилическому складу стиха, преобладавшего у предшествовавшего поколения (у Врхлицкого и Чеха). Увеличение числа многосложных словесных целых — явление, сопутствующее неопределенному стиховому рисунку, ибо многосложные слова ослабляют явственность метра и в правильном стихе.

Дактилическая тенденция, которую у Бржезины можно установить только статистическим анализом его словаря, более отчетливо проявляется в свободном стихе другого поэта чешского символизма — А. Совы. Так, например, во всем его стихотворении «Рапсодия о липе» («Сражения и судьбы») на третьем слоге стиха нет ни одного ударения, что свидетельствует об обилии дактилей в начале стихов; общая статистическая характеристика этого стихотворения, которую мы здесь не будем приводить непосредственно, повсеместно дает картину стоп с дактилическими очертаниями, за исключением одного единственного трохея внутри стиха. Впрочем, дактилическая окраска явственно проступает и при чтении самих стихов:

Obrovská lípo v zamlklém kraji...
Jdu rozloučit se s tvými rameny, smutně a uboze
vzpjatými k obloze,
na široké pláni v prorockém, ztrnulém vytržení...
Z pně dutého mrtvolný zápach vaziva ztuchle hřeje,
kolkolem dýchá, zděšený v černé kůře lyšaj chvěje
svým křídlem ustrašeně.

Огромная липа в замолкшем крае...
Иду проститься с твоими плечами, грустно и убого
поднятыми к небу,
на широкой равнине в пророческом, оцепенелом исступлении.
Из пустого ствола трупный запах соединительной ткани затхло греет,
вокруг дышит, испуганный в черной коре лишай трепещет
своим крылом боязливо.

Точно так же и вольный стих С. К. Неймана имеет явную дактилическую тенденцию. Например:

Nechte si chrámy své, pagody, věžičky ze sloni
a věci, jež kadidlem, pačulim zavoní,
chci světlou a vzdušnou dílnu.
Nechte si kněžská svá roucha, kostýmy obnošené,
vzezření zasvěcenců a masky povznešené,
chci prostý, občanský šat.
(Výbor «Básně», «Sloky mých dnů»)

Оставьте себе свои храмы, пагоды, башенки из слоновой кости
и вещи, которые кадилом, пачулями пахнут,
хочу светлую и воздушную мастерскую.
Оставьте себе священнические свои облачения, костюмы поношенные,
вид посвященных и маски высокомерные,
хочу простое, гражданское платье.
(Сборник избранных стихотворений «Стихи», «Строфы моих дней»)

Дактилический склад имеет, наконец, и свободный стих О. Тэра, поэта, который воспевал его как окончательную форму современной поэзии; приведем здесь в качестве образца хотя бы статистическую характеристику первых десяти слогов каждого стиха его стихотворения «Возвращение» («Вопреки всему»):

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
64	35	4	*73*	20	20	*46*	17	35	*48*

Курсивом набраны цифры вершин; из статистической таблицы явственно выступает цепь дактилей. Дактилический рисунок в свободных стихах Тэра проявляется настолько сильно, что временна́я протяженность дактиля становится при чтении мерой темпа: трохеическая стопа означает здесь замедление, стопа более длительная, чем трехсложная, убыстрение.

Vonná dobo *u*zrání, te*d'* jsem tě n*a*lezl,
p*e*vně tě *d*ržím a *j*iž tě n*e*pustím.
*O*poj se, ty mn*ou*, já t*e*bou!
*Zá*vratno, *o*d úsvitu br*ou*zdat se v tvých l*o*vištích
a v*e*čer p*o*d jabloní st*a*nout,
šarlatově v*o*nným z*á*zrakem b*a*rev.
(«Všemu navzdory», «Má poetika»)

Благоуханная пора созревания, теперь я тебя нашел,
крепко тебя держу и уже не отпущу.
Опьянись ты мной, я тобой!
Головокружительно, с рассвета бродить по твоим
охотничьим угодьям
и вечером под яблоней стоять,
пурпурно благоуханным чудом красок.
(«Вопреки всему», «Моя поэтика»)

(Гласные, набранные курсивом, обозначают места ритмических акцентов.)

Две линии развития, только что охарактеризованные нами, — правильный реалистический стих и свободный символистский стих — в

разных вариантах длительное время господствуют в чешской поэзии. Разумеется, мы наметили лишь главные направления развития, которое в действительности было значительно более сложным. Были осуществлены и иные возможности, из которых как интересный пример приведем стих Томана, какой-то синтез стиха правильного и свободного, где традиционная метрическая основа, например, пятистопный ямб, затушевана намеренным несовпадением словоразделов с обычным способом фразировки. Так, в пятистопных женских ямбах «Месяцев» словораздел в 100% случаев проходит перед вторым иктом стиха, тогда как в традиционной схеме, какую мы нашли, например, у Махара, словораздел чаще всего проходит перед третьим иктом; вследствие такого необычного членения первый икт стиха оказывается отделенным и препятствует гладкому течению ритмического ряда. Безусловно, это лишь частный момент, подробный анализ стиха Томана выявил бы еще больше таких особенностей.

Приступаем к последнему этапу развития чешского стиха, к периоду, который называют *послевоенным*. Речь идет о живой литературной современности, и потому приходится довольствоваться лишь наметками. Ограничимся характеристикой двух поэтических явлений, из которых первое знаменует собой переход от предвоенной поэзии к современной, а второе — наиболее законченное ритмическое образование чешской поэзии наших дней. Это поэты И. Волькер и В. Незвал.

Отличительное свойство свободных стихов Волькера состоит в том, что в них важную роль играет сопоставление ритмического построения соседних стихов. Эта возможность скрытно предусмотрена уже самой сущностью свободного стиха: мы постоянно ожидаем, что за организованной известным образом единицей последует единица, организованная таким же образом, и наши ожидания от стиха к стиху оказываются обманутыми, — но обычно на эту возможность не обращается столь нарочито внимание читателя, как это имеет место именно у Волькера. В этом отношении интересно, как Волькер использовал рифму: рифмы не образуют в его свободных стихах последовательную цепь, а встречаются в контексте стихотворения спорадически, так что они не функционируют как заранее ожидаемые сигналы, извещающие о конце каждого стиха; зато обнажается иная их функция — устанавливать взаимоотношения между стихами, которые они соединяют, обращать внимание на сходства и различия в их внутренней организации. Приведем некоторые примеры:

Dny za sebou jedou a jedou,
zlaté a vybavené vagony první třídy
svátečního vlaku.
Chlapec v poli myslel. že převezou za kytku máku.
(«Host do domu», «Svatodušní svátky»).

Дни один за другим едут и едут,
золотые и прекрасно оборудованные вагоны первого
класса праздничного поезда.
Мальчик в поле думал, что его провезут за букет маков
(«Гость на порог», «Троицын день»)

Последние два стиха цитаты заметно отличаются друг от друга своей длиной. Поскольку они взаимосопоставляются посредством рифмы, это несоответствие их ритмического построения ощущается настолько резко, что при чтении мы непроизвольно убыстряем темп второго, чтобы его протяженность во времени сравнялась с предшествующим стихом:

Okno je skleněná lod'
připoutaná k břehům mé světnice.
Mladý námořník nepotřebuje sedmimílové střevíce.
Vsedne a odejde;
každou chvíli
urazí očima dychtivýma deset tisic mílí
nad mořem
po nebi krásném a širokém.
(«Host do domu», «Okno»)

Окно — остекленный корабль,
прикованный к берегам моей комнаты.
Молодому матросу не нужны семимильные сапоги.
Сядет и отплывет;
каждую минуту
пробегает жадными глазами десять тысяч миль
над морем
по небу прекрасному и широкому.
(«Гость на порог», «Окно»)

Здесь изменение темпа происходит трижды — между вторым и третьим стихом, пятым и шестым, седьмым и восьмым.

housle, knihovno, stolku,
pán Bůh je dlužen mi | radostnou červenou holku
(«Host do domu», «Vzdálená milá»)

скрипка, книжный шкаф, столик,
Господь Бог должен мне радостную, румяную девчонку
(«Гость на порог», «Далекая возлюбленная»)

Во втором стихе мы разделили полустишия вертикальной черточкой, чтобы обратить внимание читателя на то, что первый из этих двух стихов, соединенных рифмой, по своему ритмическому построению соответствует только *одному*, именно последнему полустишию второго стиха; этим опять-таки подчеркиваются взаимосвязи ритмического построения.

Помимо рифмы, у Волькера встречаются и иные средства сопоставления соседних стихов. Например, одинаковое синтаксическое построение при разной протяженности и ритмической организации стихов:

Proto v ten čas v smutných tmách
zjevuje se jim Pánbůh ve třech osobách,
ve jménu Otce | říká jim: Synu!
ve jménu Syna | říká jim: Bratře!
a ve jménu Ducha svatého | tiše je pohladí po čele
(«Host do domu», «Ze soboty na neděli»)

Поэтому в это время в печальных тьмах
является им Господь Бог в трех лицах,
во имя Отца | говорит им: Сын!
во имя Сына | говорит им: Брат!
и во имя Духа святого | тихо их погладит по лбу
(«Гость на порог», «С субботы на воскресенье»)

В последних трех стихах мы видим параллельное грамматическое построение, причем в первом и втором полустишиях последнего стиха по одному словесному целому больше, чем в двух предшествующих. Так же как в предшествующих примерах рифма, здесь вызывает сопоставление параллелизм, подчеркивающий совпадения и различия ритмического состава стихов:

vím jen, že musím sí s sebou vzít náboje,
bláznivé náboje a divokou ručnici,
oči a srdce
(«Host do domu», «Hoj!»)

знаю только, что я должен с собою взять патроны,
сумасбродные патроны и дикое ружье —
глаза и сердце
(«Гость на порог», «Гей!»)

И здесь последние два стиха параллельны: в каждом из них два существительных (патроны — ружье, глаза — сердце), но в первом стихе каждое из двух существительных имеет еще при себе определительное прилагательное; поэтому последний стих читается в замед-

ленном темпе, что соответствует и его смысловому значению: в нем содержится разрешение загадки, создаваемой образами предшествующего стиха.

Принцип взаимного сопоставления стихов, выведенный Волькером из сущности свободного стиха, в процессе дальнейшего развития был перенесен и на стихи с правильным метрическим рисунком. Современная ритмическая оценка канонического стиха отличается от его оценки в предшествующие периоды тем, что там отдельные стихи сравнивались только с абстрактной метрической схемой, тогда как теперь они, кроме того, еще взаимосопоставляются; разумеется, это влияет и на их ритмическое построение. Способы такого сопоставления различны, с одним из них мы наглядно познакомимся при анализе стиха Незвала, к которому мы сейчас переходим. Канонический стих Незвала в известной мере возвращается к ритмическому принципу Чеха и Врхлицкого, минуя непосредственно предшествующий период; так же, как они, и этот поэт основывает свой ритм прежде всего на интонации. Но между ними, безусловно, есть коренное различие: у названных старых поэтов синтаксическая интонация преобладала над «ритмической», т. е. той интонацией, которая служит основой метрического импульса, тогда как у Незвала мы, наоборот, обнаруживаем ослабление самостоятельности синтаксической интонации в пользу «ритмической». В стихах Незвала интонация как основа ритма особо выразительно проявляется в завершающем кадансе, который часто бывает весьма широко развернут многосложным словесным целым в окончании стиха. Например:

Svět proměněný na hutě
svět shnilý na rezavých šínách
kde tekou řeky *po pilinách*
kde města jako labutě
ční smutně *na zkamenělinách*
(«Jan ve smutku», III)

Мир превращенный в сталелитейные заводы
мир сгнивший на ржавых листах железа
где реки текут по опилкам
где города как лебеди
высятся грустно на окаменелостях
(«Ян в печали», III)

Но, в отличие от люмировского каданса, этот незваловский каданс монотонен, он без изменений повторяется все в том же виде, причем именно потому, что в нем нет синтаксических нюансов, а все основано на чисто ритмической интонации. Средства, которыми Незвал пользуется для ослабления синтаксической интонации, многочисленны и сложны, и их подробный анализ был бы неуместен в этом крат-

ком обзоре; обращаем поэтому внимание читателя только на внешний симптом, в котором это ослабление проявляется. Это известное, многократно констатировавшееся критикой игнорирование интерпункции. После устранения фразовой интонации остается чистая стиховая («ритмическая») интонация, которая организует в своих рамках языковой материал.

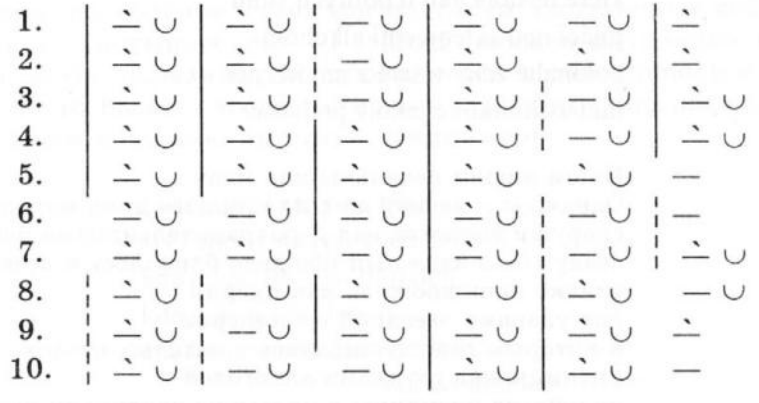
Возникает вопрос, каким способом поэт достигает в упрощенном таким образом стихе ритмической нюансировки. Попытаемся ответить на этот вопрос путем анализа типичной для Незвала стиховой формы — шестистопного трохея, которым написан «Эдисон» и несколько других произведений. Приведем несколько начальных стихов «Эдисона»:

Naše životy jsou truchlivé jak pláč
Jednou k večeru šel z herny mladý hráč
venku sněžilo nad monstrancemi barů
vzduch byl vlhký neboť chýlilo se k jaru
avšak noc se chvěla jako prérie
pod údery hvězdné artilerie
které naslouchali u politých stolů
pijáci nad sklenicemi alkoholů
polonahé ženy v šatě z pávích pér
melancholikové jako v podvečer

Наши жизни печальны как плач
Однажды к вечеру шел из игорного дома молодой игрок
снаружи снежило над дарохранительницами баров
воздух был влажный ибо дело близилось к весне
однако ночь дрожала как прерия
под ударами звездной артиллерии
к которым прислушивались у залитых столов
пьяницы над рюмками алкоголей
полунагие женщины в платье из павлиньих перьев
меланхолики словно бы под вечер

При чтении вслух проявятся уже установленные нами свойства: плавная интонационная линия внутри стиха и выразительный каданс в конце его, опирающийся часто на многосложные словесные целые (prérie, artilerie, alkoholů, podvečer); интонационная линия и каданс в одинаковом виде повторяются от стиха к стиху, поскольку влияние синтаксической интонации устранено. Все эти свойства делают из интонации Незвала противоположность интонации стихов Врхлицкого и Чеха. Но есть еще одно важное различие: если у названных поэтов в жертву плавности интонационной линии была принесена звуковая самостоятельность отдельных слов, у Незвала, несмотря на непрерыв-

ность интонации внутри стиха, словоразделы явственно сохраняются. И как раз многообразие расстановки словоразделов служит здесь средством ритмической нюансировки. Мы уже отметили, что главное свойство послевоенного стиха, возникшее на основе техники свободного стиха, — это сопоставление ритмического построения стихов, следующих друг за другом. У Незвала сопоставление происходит на основе фигур, образуемых словоразделами; эти фигуры от стиха к стиху постепенно изменяются, сохраняя всякий раз определенные черты сходства, обусловливающие возможность сравнения. Изменяющееся расположение словоразделов и создает ритмические оттенки. В качестве примера приведем анализ только что процитированных стихов из «Эдисона»; метрическая схема будет обозначена традиционными графическими значками, словесные ударения, перед которыми проходят словоразделы, — наклонными черточками, сходное расположение словоразделов в следующих друг за другом стихах — сплошными вертикальными чертами; взаимно корреспондирующие места, в которых словоразделы в следующих друг за другом стихах не совпадают с интервалами между стопами, будут обозначены пунктирными вертикальными чертами:



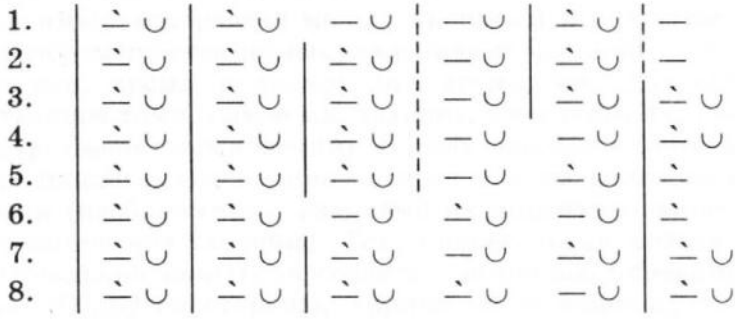
Только между седьмым и восьмым стихом вертикальные линии полностью прерваны, поскольку в расположении словоразделов здесь нет соответствий; во всех остальных случаях соседние стихи связаны по крайней мере двумя совпадениями, а большей частью даже четырьмя. На фоне этих совпадений несовпадения выступают как элемент, вносящий нюансировку.

Иногда взаимное ритмическое соотношение стихов, следующих друг за другом, подчеркивается также смысловым и синтаксическим параллелизмом; в ряде мест «Эдисона» мы находим целые пучки таких параллелизмов. Приведем один в качестве образца:

piják nezachytitelných odstínů
pijak světel potopených do stínu
pijak žen jichž poslouchají sny a hadi
pijak žen jež pochovávají své mládí
pijak krutých hazardních a krasných žen
pijak rozkoše a zkrvavělých pěn
pijak všeho krutého co štve a drtí
pijak hrůz a smutku z života i smrti

пьющий неуловимые оттенки
пьющий круги света потопленные в тени
пьющий женщин которых слушают мечты и змеи
женщин которые хоронят свою молодость
пьющий жестоких азартных и прекрасных женщин
пьющий наслаждения и окровавленные пены
пьющий все жестокое что гонит и давит
пьющий ужасы и печаль от жизни и смерти

Естественно, что в стихах, в построении которых соблюден такой параллелизм, усилены и совпадения фигур, образованных словоразделами:



Здесь вообще нет стихов, которые не были бы взаимосвязаны совпадениями; между вторым и третьим стихом их даже пять.

Подобно тому, как канонический стих Незвала опирается на интонацию, основан на ней и ритм его свободного стиха. Свободный стих Незвала — это образование, где нет и следа от метрического рисунка, заданного ударениями, и единственным его ритмическим фактором является как раз интонация. Уже в начале этих рассуждений мы привели его как пример того, что интонация сама по себе способна создать впечатление стиха как ритмической единицы. Главным признаком здесь служит сильный каданс, заканчивающий отдельные стихи; этим данный тип свободного стиха приближается к таким ли-

тургическим формулам, как «Vere dignum et iustum est...»*, которые декламируются совершенно монотонно за исключением каданса, мелодически градуированного[40].

Мы заканчиваем обзор истории чешского стиха Нового времени. Главным образом мы старались показать, что отдельные перестройки структуры стиха, следовавшие друг за другом, зависят не от произвола отдельных лиц либо от их умения или неумения, как предполагал Й. Краль, а действительно образуют динамический ряд, отдельные члены которого связаны диалектическими сходствами и противоположностями. Этот обзор при всей его краткости претендует на то, чтобы стать наброском истории чешского стиха, а вовсе не каталогом случайностей.

* Воистину достойно и справедливо (лат.).

ЛИРИКА

Лирика, наряду с эпикой, — основная поэтическая форма (если мы считаем драму самостоятельным родом искусства). Хотя определение лирического стихотворения как выражения чувства и не содержит ошибки, но отличается примитивностью и неточностью. Так называемая субъективность *лирики* является следствием иного обращения с темой (содержанием), чем то, которое мы обнаруживаем в эпике. Там основной способ организации тем — последовательность мотивов во времени, правда, нарушаемая иногда в ходе повествования, чтобы вызвать напряжение, но при этом всегда ощущаемая как постулат. В *лирике* временной последовательности нет. Время лирики — настоящее время, но отнюдь не актуальное настоящее, то есть почти непостижимый водораздел между прошлым и будущим, который постоянно перемещается по направлению от прошлого к будущему (ср., например, время в драме), это время без признаков его течения, родственное тому, какое мы находим в сентенциях, пословицах, кодексах (praesens гномический). В силу неподвижности во времени из эпики ближе всего к лирике стоят так называемые описательные пассажи (изображение); уже само их акцентирование отчетливо лиризует эпическое творение. Так, описательная поэзия XVIII века была радикальной попыткой создать с помощью описаний «лирический» эпос. С другой стороны, лирика часто использует описание в своих собственных целях; некоторые лирические школы, стремящиеся к объективизации *лирики*, обильно пользуются описательными темами (например, парнасцы). Поскольку мотивы лирического стихотворения не связаны во времени, лирические темы внутренне значительно менее спаяны, чем эпические; нередко ради опыта можно перегруппировать строфы и даже отдельные строки лирического стихотворения без ущерба для его смысла. Следствием ослабленности связей между мотивами в лирике является то, что отдельные мотивы, не имея прочных связей со своим окружением, вступают в непосредственный контакт с творческим субъектом (поэтом), угадываемым за произведением; отсюда ощущение субъективности лирики как черты, отличающей ее от эпики. Поэтому также лирическая тема производит впечатление постоянного возврата к началу. Иными сло-

вами, создается впечатление взаимной смысловой синонимичности следующих друг за другом отдельных мотивов (в некоторых случаях целых их групп). Это связано с тем, что в лирическом стихотворении все мотивы — конечно, каждый по-своему — имеют сильно акцентированное предметное отношение к личности поэта: образно они знаменуют собой творческий субъект. Синонимичность бывает характерной особенностью лирики и в языковом плане.

В эпике также ощущается творческий субъект, по воле которого возникло произведение, но при сильной внутренней спаянности темы с субъектом соотносится лишь произведение как целое, а не отдельные его мотивы; если же и здесь порой происходит дробление темы, появляется лирическая окраска (пример — тема «Мая» Махи). В этом смысле можно, разумеется, говорить о субъективности лирики так же, как об объективности эпики; речь идет, однако, лишь о доминирующей тенденции, которая допускает богатство оттенков и даже нарушение (объективированный характер имеет, например, лирика парнасцев, символистов, субъективированный характер носит, например, романтическая эпика). Под влиянием субъективности лирики стало вообще привычным использовать термин «лиричность» почти как синоним субъективности в искусстве; говорится о лиричности, когда имеются в виду творения не только поэтического, но также иных искусств, если они содержат указания на творческий субъект (например, лиричность в музыке, драме, иногда и в изобразительных искусствах). Появились попытки ввести «лирическое» как особую эстетическую категорию. Нужно упомянуть о некоторых отклонениях от основных особенностей лирики: существуют и лирические стихотворения в прошедшем или в будущем времени (примеры и того и другого рода особенно многочисленны у символистов, например, у Бржезины); сказанное касается, однако, не самого характера лирического времени, а лишь переносного (образного) использования иных временных глагольных форм в качестве заменителей настоящего времени. Можно также встретить стихотворения с временно́й последовательностью мотивов, которые при этом часто ощущаются как чисто лирические. В таком случае поэт, безусловно, даст понять читателю, что каждый из мотивов стихотворения имеет прежде всего самостоятельное отношение к поэтическому субъекту, взаимное же сцепление мотивов выступает здесь как нечто второстепенное и почти фиктивное; средства, которыми достигается такое впечатление, могут быть различными. Со специфическим характером *лирики*, особенно с ослаблением внутренней тематической спаянности, связано и широкое применение языковых элементов: *лирика* может быть также определена как поэтическое искусство преимущественно языковое. В эпике главная тема составляет каркас общей конструкции (композиции), между тем как язык играет (как правило, но отнюдь не обязательно) подчиненную роль. В лирике, наоборот, различнейшего рода

языковые элементы, начиная со звука и кончая синтаксисом, могут применяться в качестве композиционных факторов (например, преобладание определенного звука в каком-либо месте стихотворения или систематическое повторение определенного интонационного, то есть языкового мелодического образования, выполняющее функцию составной части композиционного плана стихотворения). Из преимущественно языкового характера лирики вытекает чрезмерное использование тех языковых элементов, которые в данном случае выполняют роль формообразующих средств; отсюда значительная склонность *лирики*, особенно в некоторые периоды развития, к языковой деформации. С повышенной поэтической активностью языка связано в *лирике* первенствующее положение поэтических образов (тропов) при наименовании предметов и действий. Значение языка в лирическом стихотворении может возрастать вплоть до полного вытеснения темы (ср. — в качестве крайности — стихотворения на искусственном языке, появившиеся в период футуризма, например, в итальянской и русской поэзии). С гегемонией языка связано в *лирике* и подчеркивание ритма, ибо главными носителями поэтического ритма являются языковые элементы. В то время как эпика, начиная особенно с XIX века, в качестве основного способа выражения избрала прозу, лирические стихотворения в прозе остаются, напротив, лишь преходящими отклонениями от стихотворной поэзии. Метрическое разнообразие значительно доступнее лирической поэзии, чем эпической; длинные эпические стихотворения, как правило, имеют определенную метрическую схему, монотонно повторяемую (ср. греческий гекзаметр, сербский десатерац[1] и т. д.); метрически разнообразная стихотворная форма заметно лиризует эпику. Параллельность мотивов в *лирике* проявляется и в ритмической сфере: здесь можно обнаружить склонность к строфичности, то есть к созданию регулярно повторяющихся сложных метрических единиц высшего порядка; повторяющаяся лирическая строфа служит, как правило, коррелятом постоянно возвращающегося основного мотива, воплощаемого, однако, каждый раз в ином образном обличии. Следует, наконец, заметить, что акцентирование ритма в лирике сближает эту поэтическую форму с музыкой, мелодическому построению которой соответствует и строфичность *лирики*.

ПОЭТ

Поэт — это автор языкового высказывания с преобладающей эстетической направленностью. Более конкретное понимание поэта и его назначения меняется со временем: прорицатель, герой, наемный прославитель, специалист, производитель ценностей, особый психологический или общественный тип и т. п. *Жизнь и творчество поэта* взаимовлияют друг на друга. Воздействие жизни на творчество иногда бывает явным (например, в произведениях автобиографического характера), иногда завуалированным. Но сближение жизни с творчеством может быть и простым художественным средством, без притязаний на документальную значимость произведения; наоборот, даже при завуалированном отношении между произведением и автором вопрос об их взаимосвязи не лишается своего значения. По отношению к жизни поэта произведение всегда есть *знак*, иногда прямой, а чаще образный; даже действительно пережитые факты, воспроизведенные так, как это было на самом деле, в контексте произведения могут иметь совсем иной смысл, чем тот, какой они имели в контексте жизни поэта. Из жизни поэта в произведение переходят: 1. События, в которых поэт принимал участие, или факты, которые он лично воспринимал (жизненно важные события иногда не находят отзвука в творчестве, и наоборот, события, жизненно незначительные, воздействующие на поэта лишь подсознательно, воплощаются в произведении, — отсюда трудности при сопоставлении произведения с жизнью); 2. Факты, с которыми поэт познакомился понаслышке или из чтения. Речь идет, таким образом, о непосредственном или опосредствованном опыте, обретенном частью непроизвольно, частью в результате преднамеренного поиска с творческими целями. Преднамеренность в поисках опыта проявляется у разных поэтических направлений разным образом и в разной мере. Разумеется, непосредственный опыт более важен для отношения поэта к действительности, чем опыт опосредствованный, независимо от того, идет ли речь о воспроизведении, воплощающем переживание, или преображающем его, или, наконец, образно деформирующем его до неузнаваемости (ср., например, отдаленные отражения переживаний Махи в его поэтических произведениях). Отношение к пережитой реальности зависит, как

правило, не только от личных склонностей поэта, но и от современной направленности литературы; часто нельзя даже точно различить, что́ вошло в произведение из действительности, а что́ связано с традиционными литературными сюжетами. Так, например, хотя рассказ К. Светлой «Скалак» отражает взаимоотношения Светлой и Неруды, но первая обработка этой темы появляется в творчестве писательницы еще до возникновения этих отношений («Медовый месяц кокетки») как плод «той протестующей общественной тенденции, которая близка титанизму современных байронических поэтов» (А. Новак)[1]. Как раз опыт, обретенный через чтение или со слуха, позволяет поэту вступить в контакт с устной (народная словесность) или письменной литературной традицией. Иногда такой вид опыта нарочито симулируется в произведении с художественной целью: благодаря тому, что поэт воссоздает, например, действие эпического произведения как заимствованное из старых хроник или из рассказа очевидца, произведение обретает особый смысловой оттенок. Установить реальную долю опосредствованного опыта подчас можно лишь с помощью изучения источников: непосредственное переживание и опосредствованный опыт часто переплетается до неразличимости. Так, в «Метеоре» К. Чапека изображаются пейзаж и культурная среда экзотических краев, с которыми поэт мог познакомиться лишь на основе чтения, но сам источник экзотизма Чапека следует искать — судя по некоторым автобиографическим намекам поэта — в непосредственных впечатлениях его детства; экзотическая атмосфера «Метеора», следовательно, одновременно и заимствована, и лично пережита. Не только жизнь оказывает влияние на произведение, но и произведение влияет на жизнь поэта. Уже успех или неуспех произведения может изменить жизненный путь поэта (а тем самым и дальнейшее его творчество). Поэтическое творчество предъявляет определенные требования к образу жизни: создание «продуктивного настроения», преднамеренные поиски опыта и т. п. Порой творчество создает в психологии поэта ситуацию, позволяющую подражать в жизни творчеству: предвосхищение переживания творчеством. Поэтическая фикция иногда ощущается самим поэтом как составная часть жизненной реальности (ср., например, сочувствие поэта фиктивным персонажам произведения, о чем существуют многочисленные свидетельства), и наоборот, течение жизни подчас воспринимается поэтом как составная часть поэтической фикции (Jakobson. «Co je poezie», «Volné směry», XXX). Поэтому и сочинения нелитературного порядка (например, воспоминания), и даже простая документация могут ощущаться их автором, поэтом, как составная часть творчества: Р. Мрштик использовал в «Сказке мая» свои любовные письма как высказывания персонажа романа[2]. Взаимосвязь жизни и творчества затрагивает и вопрос об отношении между поэтическим творчеством и возрастом поэта. Много внимания уже было уделено связи творчества

с детством (ср., например, многократное использование детских впечатлений в поэзии С. Чеха, документально доказанное его автобиографическим произведением «Второе цветение»); некоторые поэтические и теоретические направления считают связь с переживаниями детства одним из основных признаков поэзии вообще (сюрреализм, психоанализ). Но и другие периоды жизни человека не лишены отношения к поэтическому творчеству: у некоторых поэтов творческая активность равномерно распределяется на всем протяжении их жизни, у других сосредоточена целиком или преимущественно в определенном жизненном периоде (молодость у Бржезины и Безруча, поздний возраст у К. М. Чапека-Хода), у третьих, наконец, она проявляется периодически (у Неруды лирическое творчество в молодости, затем вновь в относительно позднем возрасте; известны семилетние периоды в творчестве Гете). Связь между творчеством и возрастом до сих пор была предметом размышлений прежде всего с психологической и физиологической стороны; однако более важен вопрос о структурных различиях между отдельными периодами самого творчества определенного поэта.

По отношению к своему творчеству поэт не только живущий и творящий индивид, но и *личность*, являющаяся «общим знаменателем» всех произведений, которые она создала (Петерсен)[3]. Поэт и его творчество находятся в отношении взаимной полярности: то превалирует творчество над личностью, то личность над творчеством (ср. высказывание Шлегеля о том, что Лессинг был значительнее всех его талантов)[4], иногда же личность и творчество находятся в равновесии, которое сильнее всего дает ощутить их взаимное напряжение (Маха, Немцова)[5]. Обозначение «творческое наследие» может подразумевать и отдельную книгу поэта, и собрание всех его сочинений, хронологическая последовательность которых рисует линию его развития; в этой динамической связи отдельные сочинения могут обретать иной смысл, а также иную ценность, чем те, которые принадлежат каждому из них самому по себе. Так, прежде всего первые произведения поэта дополнительно оцениваются в свете позднейших его сочинений, которые дают ответ, что в ранних произведениях было только зародышем. Личность поэта находится в сложном и все же неотъемлемом отношении к произведению: автор ощущается и в том случае, если он неизвестен. Произведение само по себе способно иногда создать личность поэта: ср. так называемую хронику Далимила или «Силезские песни» Безруча, пока автор их был неизвестен[6]. Это свойство поэтического творения порой преднамеренно используется для создания *фиктивного* поэта, ср., например, появление поэтессы Жофии Яндовой, под мистифицированным именем которой выступал Челяковский[7]. Произведение всегда создает определенный *образ личности* автора, причем как прямыми высказываниями, которые могут быть отнесены к личности творца (знания и взгляды, высказываемые в произведении, и т. п.), так и всем своим построением. Разумеется,

сколь бы полным ни был возникший таким путем образ, нельзя без дальнейшей проверки отождествлять его с реальным поэтом; и здесь остается в силе положение о том, что поэтическое произведение — это знак, который отнюдь не обязательно должен быть точным слепком поэта. И само единство произведения не находится в совершенно однозначном отношении к личности поэта. Шальда справедливо отмечает («O nejmladší poezii české»): «Если стихотворение отличается несколько бóльшим размером, в нем столько скачков и отклонений фантазии, что возникает впечатление, будто написано оно не одним человеком». И наоборот, Ольбрахт, признаваясь в своем анонимном участии в создании романа А. Сташека «На рубеже», говорит о соавторстве двух поэтов в работе над одним и тем же произведением одного и того же автора: «Антал Сташек писал "На рубеже в то время, когда сам я еще ничего не издал. Отец чувствовал себя несчастным, не имея возможности закончить какую-то часть книги (он был очень занятым человеком), и я сказал ему юношески дерзко: "Я за тебя это напишу". Он мельком взглянул на меня сверху вниз, слегка улыбнулся. "Напиши!" В моей рукописи он не изменил ни слова. "На рубеже" вышло, о книге писали, принадлежавший мне отрывок был не совсем уж маленьким, но никто из критиков и филологов ничего не распознал»[8].

Существует также различие между отношением поэта *к законченному и к незаконченному произведению*: пока произведение не завершено, его построение и смысл в целом и в подробностях могут всегда измениться в результате нового авторского вмешательства. Поэтому незаконченное произведение теснее связано с автором, чем законченное: попавший в руки читателей набросок легче, чем завершенное произведение, вызовет впечатление интимного признания поэта (ср. чередование дневниковых записей Махи с литературными набросками). Это свойство набросков иногда используется и преднамеренно, если законченное произведение подается так, чтобы оно вызвало впечатление наброска. *Законченное* произведение, напротив, становится общим достоянием, освобожденным от прямой связи с автором. Понятие «законченности», разумеется, весьма относительно, как явствует из того, что поэты иногда перерабатывают и дорабатывают уже опубликованное произведение при последующих изданиях (ср. генезис «Антонина Вондрейца» К. М. Чапека-Хода, романа, сросшегося в единое целое из нескольких ранее опубликованных повестей). Иногда в результате переработки законченного и опубликованного произведения (ср. переработки первых книг Р. Свободовой, одна из которых имела следствием и изменение названия[9]), иногда, наконец, поэт уже до такой степени чужд собственному произведению, что при переработке разрушает его художественное построение. Отношение между поэтом и произведением затрагивает безусловно не только личность поэта как нераздельное целое, но и все отдельные ее элемен-

ты и их взаимосцепление. В произведении проявляются *все врожденные и приобретенные склонности поэта* (черты характера, способности, психология поэта) и их система (типология). Однако мера и способ проявления этих психологических факторов зависят от современного состояния поэтической структуры. Хотя сильная личность и преобразует надличностную структуру поэтического искусства, представляющую собой достояние целого коллектива, но это воздействие большей частью возможно потому, что ее склонности совпадают с тенденциями развития поэтического искусства в данный момент. Если, скажем, такая тенденция требует, чтобы роль ведущего элемента взяла на себя интонация, то в этот период открывается дорога прежде всего для личностей, языковое ощущение которых основано на интонации; в пору, когда поэзия имеет тенденцию к «снижению» своего словаря, доступ к поэзии облегчен индивидам, происходящим, например, из городских низов и сроднившимся с их манерой выражаться (Неруда).

Своеобразие поэтического произведения тоже не находится в однозначном отношении к личности поэта. Вот почему нельзя безоговорочно утверждать, что ярко выраженное своеобразие произведения неизбежно свидетельствует о силе личности автора и наоборот. Существуют периоды, когда своеобразие подчеркивается в творческом процессе и выдвигается как требование при оценке (романтизм, современное поэтическое искусство), и существуют периоды, когда своеобразие подавляется (классицизм). Впрочем, само понимание своеобразия не остается без изменений: то в большей мере подчеркивается сюжетная оригинальность, то уникальность художественного построения. Наряду с преднамеренным своеобразием бывает, разумеется, и спонтанное своеобразие, обусловленное в первую очередь индивидуальными языковыми навыками, которые могут проявиться в любом языковом высказывании, в том числе и непоэтическом; в поэтическом искусстве они выступают, конечно, еще более отчетливо, часто независимо от того, проявляет или не проявляет поэтическая структура данного периода тенденцию к авторскому своеобразию. Со своеобразием связан и вопрос об «эталоне», то есть поэтической личности, которая самобытными чертами своего творчества оказывает влияние на других поэтов. Функции «эталона» различны: иногда поэт, выполняющий такую роль, почти полностью поглощает самобытность своих подражателей («эпигонов» — ср. так называемую школу Врхлицкого или подражателей Безруча), иногда он, наоборот, служит импульсом для формирования собственной личности подражающего: «преодоление» образца (ср., например, отношение молодого Бржезины к поэзии Чеха). В последнем случае выбор эталона представляет собой не пассивное приспособление, а деяние: вступая в отношение диалектической полярности (которая в последующем развитии может вылиться в открытый протест) со своим образцом, молодой поэт с помощью четко выкристаллизованной другой личности обретает необхо-

димое самоограничение для собственной личности и для определения дальнейших тенденций развития. Конечно, не только поэты старшего поколения влияют на более молодых, происходит и нечто обратное. Литературный процесс не знает никакой схематичности. Об этом интересно пишет Шальда в «Самой молодой чешской поэзии»: «Поэтизм глубоко повлиял и на поэтов, чуждых ему своей структурой, например, на Гору. Возьмите его последнюю книгу "Струны на ветру", бесспорно, обладающую новой, местами высокой красотой. Душевная чистота, внутренняя просветленность, местами особая, новая, чисто духовная монументальность — все это черты, немыслимые без укола шипом поэтизма[10]. Это сказано не в упрек Горе. Наоборот. Переработать влияние — это нечто более высокое, чем избежать его... Когда история современной чешской поэзии будет написана с более тонкой и более духовной точки зрения, чем ее пишут сейчас, станет ясным, например, что в поэтическом развитии Неруды был момент, когда он находился под влиянием поэзии Врхлицкого, то есть более молодого поэта, разумеется, перерабатывая это влияние, точно так же как в жизни позднего Врхлицкого был момент, когда в повышенной музыкальности его стиха сказалось влияние так называемых декадентов, то есть опять-таки людей более молодых».

К проблемам отношения между поэтом и произведением нужно причислить и вопрос о субъекте произведения, то есть о том «я», от которого поэтическое произведение исходит как языковое высказывание и в котором ощущается главный носитель всех чувств, мыслей и т. д., содержащихся в произведении. Субъект — это точка, с которой построение произведения может быть обозрено в своем единстве и во всей сложности. Поэтому субъект играет роль моста, ведущего от поэта к читателю, который может спроецировать в него свое собственное «я» и отождествить так свое отношение к произведению с отношением поэта. Субъект в произведении либо остается скрытым (хотя отнюдь не отсутствует), как, например, в «объективной» эпике, или, наоборот, находит в нем более или менее полную реализацию (с помощью первого лица глагола, эмоциональной окраски произведения, отождествления поэта с одним из действующих лиц и т. п.). Таким образом, субъект не может быть a priori отождествлен с поэтом, даже если кажется, что произведение непосредственно выражает чувства поэта, его отношение к миру и действительности. Очень хорошо сказал об этом Дрда в этюде, сопровождающем новое издание «Юморесок» Рубеша[11]: «Другая часть стихотворного творчества Рубеша — песенки — на первый взгляд, полна субъективных признаков и, казалось бы, наиболее близка его человеческому "я". Но мы, несомненно, должны видеть в них скорее службу общепринятому вкусу молодых людей, чем исповедь, вырвавшуюся под напором внутренней необходимости. Все эти уходы, измены, горькие забавы, напрасные рыданья, угасшие дневные светила, черные распутья и весь прочий реквизит тогдашней песенной любовной поэзии нужно воспринимать с

оговорками, согласно рецепту, который дает нам сам Рубеш, неоднократно упоминая в своих рассказах об излюбленном сентиментальном трюке тогдашних молодых людей, пытавшихся растрогать красавиц чтением фиктивного письма умирающего друга. Подлинную боль и безнадежность, как любовную, так и жизненную, Рубеш, вероятно, ни разу не излил в песне».

Есть еще более сложные случаи: субъективность, которая на протяжении развития поэта однажды была отражением поэтической условности, в другой раз может проявиться как живое отражение жизненной ситуации поэта. Галас говорит о Врхлицком: «Удивительно, сколько родственного между первой книгой Врхлицкого "Из глубин" и его последней книгой ("Дамоклов меч"). <...> Из глубин в глубины, от напускного пессимизма раннего творчества к столь же горькому познанию, мякоть плода которого наполнена уже кровью, а не литературой»[12].

Далее заслуживает упоминания *отношение поэта к художественной ценности произведения, которое он создает*. Это отношение, различное в зависимости от того, преобладает ли тенденция к широте или к постоянству воздействия, может оказать значительное влияние на художественное построение возникающего произведения: стремление к широте воздействия может, например, вызвать склонность к использованию банальных художественных клише, стремление к постоянству может сопровождаться склонностью к соблюдению строгих норм, и т. д. Отношение поэта к художественной ценности проявляется и негативно: если поэт отвергает широту воздействия, возникает поэзия для избранных (символисты); если он отвергает постоянство, возникают преднамеренно актуальные произведения (политическая песня и т. п.). Хотя отношение поэта к ценности произведения влияет на его художественное построение, намерения автора не обязательно осуществятся в реальной судьбе законченного произведения: произведение, рассчитанное на долговечность, может воздействовать лишь кратковременно («Возвышенность природы» Полака), творения, предназначенные для преходящего воздействия, могут стать постоянной ценностью (поэзия Гавличека). То же самое касается и *отношения поэта к функции (назначению) произведения*. Это отношение тоже влияет на возникающее произведение, но и оно не решает вопроса, как на самом деле произведение будет принято читателями; например, произведение, задуманное в качестве тенденциозного, может быть воспринято как чисто художественное (поэзия Безруча) и наоборот.

Теперь нужно присмотреться *к отношению между поэтом и отдельными элементами произведения — языковыми и тематическими. Язык* для поэта — материал, то есть объект художественной деформации. Основу деформации языковых средств составляет уже то, что поэт так же, как всякий говорящий индивидуум, обладает

определенными своеобразными языковыми навыками, источники которых заключаются в его врожденных и обретенных языковых склонностях; к приобретенным склонностям относится, например, язык «семейный», влияние которого на языковую манеру поэта становится очевидным, если к поэтическому творчеству причастны несколько членов одной и той же семьи (ср. общие особенности языковой манеры у братьев Чапек и их сестры Г. Чапковой[13]), далее язык родного города и края, язык социальной среды, в которой вырос поэт, или тех разновидностей среды, с которыми он оказался во временном контакте, и т. д. Из возникшего таким путем своеобычного языкового образования исходит затем сознательная или бессознательная художественная преднамеренность поэта, частично определяемая, конечно, предшествующей традицией поэтического языка. Посредством поэтического творчества своеобразная манера выражения поэта как отдельной личности нередко переходит в надличностную традицию поэтического выражения или в общеязыковое употребление; с точки зрения такого употребления поэт часто предстает в качестве посредника между литературным языком и различными нелитературными языковыми образованиями. Даже неполное знание языка, на котором пишет поэт, может положительным образом воздействовать на языковую традицию поэтического искусства и на язык вообще: малоросс Гоголь стал основателем языковой традиции великорусской поэтической прозы. «Я не знаю хорошего писателя, который не был бы творцом языка», — говорит К. Чапек[14]. Нужно несомненно добавить, что в свою очередь общенациональный язык влияет на языковые возможности творчества поэта: культивированный язык «поэтически творит за поэта», недостаточно культивированный мешает ему, но, разумеется, и наоборот — излишняя культивированность языка может связывать поэта, а недостаточная языковая зрелость может стать побудительным толчком для творчества.

Отношение между поэтом и тематической стороной произведения покоится на полярности между жизненным опытом поэта и содержательной традицией данной национальной литературы. Жизненный опыт поэта, коренящийся в его семейном, местном и социальном происхождении, в его профессии и т. д., по-новому окрашивает традиционную тематику поэтического искусства, а порой вносит и новый круг тем, новые типы персонажей и т. д.; и наоборот, содержательная традиция поэтического искусства оказывает влияние на жизненный опыт поэта, вторгающийся в литературу, окрашивая его своей смысловой атмосферой либо даже полностью переплавляя его в традиционные сюжеты и мотивы. Другой аспект отношения между поэтом и тематической стороной произведения определяется тем, что некоторые мотивы и сюжеты вступают в особо интимный контакт с личностью поэта. Это мотивы и сюжеты, которые многократно повторяются у какого-нибудь поэта. Например, мотив преследования спасающегося бегством преступника несколько раз встречается у К. Ча-

пека («Гора» в книге «Распятие», «Конец Оплатки» в «Рассказах из одного кармана») и его брата Йозефа («Тень папоротника»), следовательно, это, можно даже сказать, «семейная тема». Точно так же и у Махи мы находим многократно повторяющиеся мотивы (парный мотив «камень-кость», мотив мерцающих огней и т. д.). Многочисленные причины такой *родственности между поэтом и мотивом* могут быть:

1. Художественными — смысловая атмосфера мотива совпадает с характером художественного построения произведения того или иного поэта (с выбором слов, ритмом и т. п.).

2. Биографическими — источником мотива служит переживание, глубоко запавшее в душевную память поэта.

3. Психологическими — мотив соответствует определенной склонности в характере поэта или общей структуре его духовной жизни.

Биографическая и психологическая мотивировки тематики поэта могут проявляться в его творчестве и весьма завуалировано, иногда лишь в образной системе. Случается, что поэт декларативно объявляет какой-либо мотив собственным переживанием. Но это может быть всего лишь художественным приемом. И наоборот, реальное переживание поэта может быть подано как поэтическая фикция — опять-таки из художественных соображений.

Внутреннее строение поэтического произведения затрагивает и *отношение между поэтом и поэтическим жанром*. Уже обычное разделение поэтов на эпиков, лириков и драматургов, точно так же как на балладистов, баснописцев, сатириков, романистов, новеллистов и т. п. выражает связь поэтической личности с литературным жанром; лирик — это поэт, создающий либо исключительно, либо преимущественно лирические произведения; балладист — поэт, в творчестве которого преобладают баллады, и т. д. Следовательно, жанр становится типичной чертой поэта: даже если он иногда обращается не к основному для себя, а к какому-то иному жанру, его творчество несет следы доминантного для него жанра. Порой поэт преобразует относительно чуждый для себя жанр, внося в него свойства жанра, который преобладает в его творчестве. Так, прозаик К. Чапек обновил слог чешской лирики благодаря тому, что в своих переводах французской поэзии, находя поддержку во французских оригиналах, внес в лирическую поэзию недеформированный порядок слов прозы, которая была его собственной художественной областью[15], его почин стал затем в руках лириков (Незвал и др.) могучим фактором дальнейшего развития чешской лирики. Маха и Зейер, наоборот, переносили деформированный порядок слов стихотворной поэзии в свои творения, написанные прозой. Безусловно бывают случаи, когда поэт чувствует себя как дома в нескольких областях поэтического искусства, например, Неруда в равной мере сближал лирику с прозой (главным образом путем «снижения» лексики) и прозу с лирикой (А. Новак о «Малостранских рассказах»: «Неруда, который всегда так болезненно

субъективен, так безоговорочно лиричен! И более всего он субъективен именно в рассказах»)[16]. Поэт может воздействовать на развитие поэтического жанра и тем, что соединяет два разных жанра. Так, байроническая повесть современной литературной теорией (Б. Эйхенбаум[17]) вполне обоснованно воспринимается как слияние эпики с лирическим стихотворением. Иногда же, наконец, поэт становится основателем жанра или по крайней мере жанровой разновидности: романетто Арбеса[18], «морализующий» детективный рассказ К. Чапека.

Точно так же, как поэт колеблется между несколькими поэтическими жанрами, он может колебаться в выборе *между несколькими видами искусства*. Бывают случаи, когда деятель искусства в равной мере поэт и художник (К. Главачек, Йоз. Чапек) или поэт и актер (Й. И. Колар[19]) и т. д.; иной же раз, будучи прежде всего поэтом, представитель искусства выступает в каком-либо другом его виде как дилетант (Маха, К. Чапек в живописи, Незвал в музыке), или, наоборот, к поэтическому искусству как к побочной возможности творчества обращается художник, основное творческое внимание которого посвящено иному искусству (Г. Квапилова[20] и Э. Врхлицкая[21] — актрисы, выступавшие также в роли поэтесс). Тип поэта как художника, ориентирующегося на языковой знак, иногда обнаруживается и в других видах искусства, даже если речь идет о людях, работающих лишь в этих видах искусства, и тогда говорят о живописце-поэте, музыканте-поэте и т. п. В личности поэта могут объединяться с поэтическим искусством и другие виды человеческой деятельности, помимо искусства; особенно часто поэт объединяется с ученым (К. Я. Эрбен, поэт и историк); поэтическое искусство и наука могут переплетаться в личности поэта: вспомним Яна Коллара, о котором было сказано, что он «филологически слагает стихи и поэтически занимается филологией» (Челяковский)[22]. Соединение поэтического искусства с остальными видами искусства и другими родами творчества зависит не только от личных задатков и склонностей отдельного человека, о котором идет речь, но и от характерных для данного времени тенденций развития; например, персональная уния поэта с ученым — случай весьма частый в чешской литературе эпохи Возрождения (наряду с Эрбеном — Юнгман, Шафарик, Палацкий и др.).

Следующая группа вопросов касается *места поэта в развитии литературы, а также взаимоотношений между поэтическими индивидуальностями одной эпохи*. Поэтическое искусство определенной нации, создаваемое на определенном языке, — это не набор произведений, а прежде всего непрерывно развивающийся последовательный ряд. *Отдельный индивид* кажется всего лишь простым случайным носителем этого надличностного потока. Но при взгляде с более близкого расстояния выясняется, что именно в индивидуальной непредвиденности каждой поэтической личности заключен источник динамики развития литературы. Поэтическая личность, в особенности силь-

ная, — это точка пересечения, в которой сталкиваются и взаимоперекрещиваются силы, заданные, с одной стороны, направлением развития самой национальной литературы, с другой, — исходящие извне, то есть из других литератур, из остальных видов искусства, из иных областей культуры (религия, политика, экономика и т. д.); равнодействующей этого неповторимого столкновения сил, в котором принимают участие и природные задатки поэта, становится его вмешательство в надличностный поток развития литературы. В этом смысле поэт — сила, которая определяет развитие, будучи в свою очередь, разумеется, определяема им: выбор поэтических индивидов, их расстановка на чертеже развития, их градация по значению, взаимоотношения и напряжения между ними — все это в значительной степени предопределено давлением тенденции развития и ее потребностями. Если определенная поэтическая личность находит применение своим природным дарованиями, эта возможность все же в значительной мере обусловлена тем, что развитие в данный момент нуждается в личностях, одаренных именно таким образом. Поэтому отдельная личность, несмотря на свою уникальность, не является случайной точкой в наборе остальных поэтических личностей — предшествующих, одновременно существующих и последующих, а определяется ими, в свою очередь определяя их. В этом смысле Шальда обозначил место Врхлицкого в процессе литературного развития следующей схемой: Врхлицкий — Неруда, Врхлицкий — Зейер, Врхлицкий — Бржезина. Бывает и так, что взаимоотношения поэтов в процессе литературного развития «реализуются» в виде взаимной личной напряженности, даже вражды, например, напряженность между Челяковским и Махой, между люмировцами и руховцами[23], между Врхлицким и символистами. Конечно, здесь возможны различные варианты: иногда напряженность, хотя она и ощущается, не переходит во вражду (Неруда — Галек), иногда она распространяется на приверженцев ведущих поэтов, в то время как сами эти поэты остаются незатронутыми ею (Чех — Врхлицкий).

Взаимоотношения между поэтами в процессе литературного развития могут проявиться и прямо противоположным способом: *объединением* в поколения, школы, группы, концентрирующиеся вокруг художественных журналов, и т. п. Объединение кажется отрицанием индивидуальной уникальности; в действительности оно — проявление и следствие этой уникальности. Личности, связанные на основе некоторых общих признаков, подчеркивают свое отличие от личностей вне данного объединения, которые лишены подобных признаков. Внутри же самой группы взаимные индивидуальные отличия отдельных членов ощущаются обычно тем острее, что воспринимаются они на фоне совпадений. Так наступает дифференциация личностей внутри объединения, которая может вылиться в его распад; постепенное ослабление единства стареющих поэтических групп — распространенное явление. Объединения способствуют развитию поэтических

личностей и благодаря тому, что иногда один из поэтов группы преобладает над остальными; его оригинальные черты становятся чертами всего объединения — группа представляется тогда многогранным повторением одной ведущей личности. Но и без какого бы то ни было господства отдельной личности может случиться, что поэтическая группа отдельной личности будет производить впечатление единого «коллективного» индивидуума; это происходит, если поэтическое объединение требует от своих участников абсолютного единства взглядов и методов (некоторые послевоенные группы, прежде всего, сюрреалисты).

Однако взаимная игра отношений между поэтическими личностями, отношений как отрицательных, так и положительных, не результат случайных соприкосновений личных склонностей и неприязней, а следствие внутренней дифференциации надличностного потока развития: личности встречаются и расходятся, объединяются и занимают противоположные позиции потому, что являются носителями сил, вытекающих из предшествующего развития поэтического искусства, причем равнодействующая этих сил в свою очередь определяет направление последующего развития. В этом смысле можно говорить о «месте», которое отводит отдельным поэтам тенденция надличностного развития. Так, например, в чешской лирике, когда судьбы ее определяла школа майовцев, было два таких «места»: был нужен лирик, спонтанно выражающий чувство, и был нужен лирик, тормозящий свои эмоции (различие между этими двумя лирическими типами существовало в чешской поэзии задолго до этого — Челяковский и его сентиментальные эпигоны Вацек Каменицкий и Пицек[24], но у майовцев оно впервые обретает значение антиномии развития). Первое из этих «мест» было занято Галеком, второе — Нерудой; но, наряду с ними, это поколение имело еще третью яркую лирическую индивидуальность — А. Гейдука, тоже лирика, склонного к спонтанному выражению чувства («На любую радость и любую боль он откликался песней», — говорит о нем Неруда). «Конкуренция» между Галеком и Гейдуком ощущалась окружающими (Неруда: «Хотя между мной и Галеком не было противоречий, тем не менее существовало противоречие между "приверженцами Галека" и "моими приверженцами". Гейдук принадлежал, разумеется, к числу моих приверженцев, и мне часто приходилось энергично выступать в его защиту»)[25]. Более сильный Галек стал играть роль противоположного по отношению к Неруде полюса — Гейдук же был вытеснен на окраинные позиции: он становится поэтическим регионалистом, поэтом южной Чехии и Словакии.

Однако на взаимоотношения между поэтом и литературой воздействует не только пестрое многообразие поэтических индивидуальностей, но и *внутренняя неоднородность самой литературы*, то есть горизонтальное и вертикальное членение литературы: ее расслоение на литературу высокую и периферийную, каждая из которых внут-

ренне еще подразделяется, далее ее разделение на разные взаимопараллельные области, такие как литература городская и деревенская, литература для взрослых и для юношества, и т. д. В каждом из этих литературных слоев и в каждой из этих литературных областей по-иному понимается задача поэта, по-иному рассматривается его личность и т. д. Например, если в высокой литературе особое значение придается имени поэта, в периферийной литературе творение до такой степени заслоняет своего творца, что выбор чтения определяется не интересом к автору, а интересом к содержанию или характеру сочинения (приключенческий, детективный, любовный роман и т. п.), подчас же имя автора даже неизвестно (популярные уличные песенки и т. д.). И в иных отношениях, в частности с точки зрения оригинальности, мы найдем в разных областях литературы различное понимание задач и положения поэта. Поэт бывает заметнее, чем читатель, ограничен какой-то одной областью литературы; разумеется, не все границы в равной мере непреодолимы; так, грань между литературой для взрослых и детской литературой значительно менее неприступна для поэта, чем граница между высокой и периферийной литературой (хотя, конечно, и ее нельзя считать всегда и везде непреодолимой, ср. «Завещание» Калины)[26]. То, что один и тот же писатель относительно редко выступает в разных литературных областях, еще не мешает взаимному контакту разных областей именно благодаря посредничеству поэтов, часто переносящих художественные приемы и темы из области, которую они знают лишь пассивно, как воспринимающие, в иную область, в которой они активно творят (ср. например, посредничество Галека между высокой литературой и уличной песней, посредничество Незвала между высокой поэзией и «стихами из хрестоматии»).

Уже связь поэта с определенной литературной областью затрагивает вопрос об отношении между поэтом и *обществом*, поскольку многие литературные области соответствуют определенным разновидностям общественной среды, со взглядами и вкусом которой совпадают. И поэт в своем творчестве бывает тесно связан с определенной общественной средой: иногда это среда, из которой он происходит, иногда же та, которой он адресует свое творчество, хотя сам происходит из другой среды (ср., например, авторов литературы «для народа», авторов детской литературы или поэтов недворянского происхождения, творивших для дворянства и двора: Корнель, Расин и др.). Поэт может также быть представителем — пропагандистом и защитником — определенного вида общественной среды в иной среде (поэты деревни, например, ураллисты[27], пишущие для городских людей; «пролетарские» поэты); может своим творчеством способствовать укреплению самосознания среды, для которой или именем которой он творит (ср. роль поэзии Сладека при создании чешского аграризма[28]; сюда нужно отнести и участие значительной части литературы XIX века в деле пробуждения нашего национального самосознания и руководства им).

Своим творчеством и своей личностью поэт может обрести значение представителя, более того — символа определенной среды, например, нации (ср. положение Бьернсона[29] в норвежской литературе, Гете в немецкой, Пушкина в русской, Чеха и Ирасека[30] в соответствующие периоды развития чешской литературы и т. п.). Бывают, однако, случаи, когда поэты противятся какой-либо общественной классификации, что можно наблюдать главным образом с конца XIX века; возникает особая среда, состоящая из поэтов и других представителей искусства, которые ставят себя вне общественной иерархии. Некоторые поэты (декаденты и др.) выражали в своем творчестве отрицательное отношение к современной общественной организации, высказывая притязания на принадлежность к общественной группе несуществующей, то есть ушедшей в прошлое (например, на принадлежность к феодальному дворянству), или даже совершенно фиктивной; речь здесь идет, разумеется, о поэтической автостилизации, которая, однако, образно выражает отрицательное отношение поэта к современной общественной действительности. Кроме отношения поэта к определенной общественной среде, существует и его отношение к человеческому обществу в целом. Это отношение становится явным, когда поэт чувствует себя исключенным из человеческого общества: или в результате невозможности взаимопонимания с остальными людьми (Маха), или вследствие ощущения своего превосходства над ними (романтический сплин), или, наконец, из отвращения к человеку как таковому (Свифт в IV книге «Путешествий Гулливера»); есть также периоды, когда поэт чувствует себя и ощущается другими как некто стоящий над остальными людьми (поэт как пророк, святой, герой). И в таких случаях речь идет о стилизации или автостилизации поэта, образно отражающей реальные отношения между поэтом и обществом.

Еще одна сторона отношений между поэтом и обществом раскроется, если мы посмотрим на поэта с точки зрения его *«социального происхождения»*. Независимо от того, относится ли поэт к родной для него среде положительно или отрицательно, адресует ли он свое творчество этой или иной среде, всегда проявляется его социальное происхождение. Иногда произведение несет прямые следы интимного знания конкретной атмосферы, общественных условностей, идеологии, нравственного и эстетического мироощущения родной для его автора среды, иногда эта среда проявляется в произведении образно (Главачек в «Мстительной кантилене»), влияние ее превращается даже в свою прямую противоположность, но так или иначе эта среда всегда присутствует в произведении. Так, Шкловский показал, что Л. Н. Толстой и в своем творчестве типичный русский крупный помещик[31]; различие между Нерудой и Галеком порой частично объясняют различием между поэтом городского происхождения и человеком сельского склада, и т. п.

Иное связующее звено между поэтом и обществом составляет *профессия*. Существуют эпохи, когда поэтическая деятельность сама по себе является профессией (например, для придворных поэтов), и иные эпохи, когда она лишена профессионального характера (чешские поэты XIX в.); существуют, безусловно, и многочисленные переходные возможности. Не лишено значения и то обстоятельство, что некоторые профессии чаще соединяются с поэтической деятельностью, чем другие; так, например, обстоит дело с журналистикой, но в современной чешской литературе среди выдающихся поэтов относительно большое число врачей. Конечно, связи подобного рода тоже различны в разные эпохи и у разных народов. Иногда поэтической деятельности сопутствует и склонность к частым переменам профессии (Шлейгар[32]).

Профессия может воздействовать на тематику произведений поэта (романы и повести, рисующие быт на сахарных заводах, у М. А. Шимачека[33]), а также на характер понимания действительности (например, медицина, которая предполагает естественнонаучную подготовку, обычно редкую у тех, кто занимается литературой) и даже на само художественное построение произведений поэта (ср. тип романа-фельетона у К. Чапека: «Фабрика Абсолюта», «Война с саламандрами» — или «газетные» рассказы того же автора: «Рассказы из одного и из другого карманов», «Апокрифы»).

Посредником между поэтом и обществом является *читательская аудитория*; прямой контакт поэта с обществом в целом имеет место лишь в том случае, если благодаря какой-то своей стороне, чаще всего внехудожественной, произведение становится объектом общественного интереса или если поэт повсеместно считается представителем определенного сообщества, например, нации; в обоих этих случаях поэт становится известным и тем, кто сам не читал его произведений, — следовательно, здесь поэт преобладает над произведением. Если же всеобщим достоянием становится *произведение*, имя автора забывается — ср. анонимность песен, ставших народными, отсутствие интереса к имени автора у народного читателя. Регулярный контакт поэта с обществом осуществляется *посредством читательской аудитории*: у каждого поэта «свой» круг читателей. Читательская аудитория поэта часто обладает определенными общими социальными признаками: ее объединяет принадлежность к определенной общественной среде, общий уровень вкуса, общие взгляды, иногда и возраст, пол и т. д. Методом своего творчества поэт может стремиться обрести как можно более многочисленную, а порой и как можно более разнообразную по своему социальному составу читательскую аудиторию; но нередка и противоположная крайность, когда поэт пытается максимально ограничить число читателей (например, некоторые символисты). Между поэтом и читательской аудиторией существует постоянное напряжение, проявляющееся не только в том, что поэт влияет на читателей,

но и в том, что читатели влияют на поэта. Уже само представление поэта о своей читательской аудитории часто воздействует на его творчество, — «подлинную причину определенного выбора художественных приемов или определенных устремлений поэта часто нужно искать вне самого творения, в более или менее сознательной заботе о воздействии произведения и в обратных последствиях влияния этого ожидаемого воздействия на поэта» (Валери)[34]. Представление поэта о читательской аудитории, разумеется, не обязательно должно совпадать с действительностью, и даже бывают случаи, когда поэт намеренно предполагает несуществующую читательскую аудиторию (ушедшую в прошлое, грядущую или воображаемую — «идеального» читателя; ср. высказывание Стендаля о том, что его произведения будут понимать только около 1880 года)[35]. Отношение между поэтом и читателем имеет до такой степени существенное значение, что и после смерти поэта оно иногда обретает вид кажущегося личного общения: *культ* поэта.

Мы не видим в поэтической личности ни равнодействующую внешних влияний, ни явление, обладающее собственной закономерностью, а рассматриваем ее как изменчивую точку пересечения сил, воздействующих со всех сторон и вступающих во взаимные противоречия. Инициатива же поэтической личности заключается в том, что она организует эти многочисленные противоположности в уникальную систему (далеко не всегда гармоничную). Предпосылки активности личности по отношению к силам, со всех сторон воздействующим на нее, заключены в психофизическом устройстве индивида, которое хотя само по себе также не является уникальным, но способно стать кристаллизационным стержнем уникального сочетания и равновесия сил. Вот почему теоретическое познание поэтической личности не должно ограничиваться каталогизацией влияний, которые воздействуют на поэта, а также не должно исходить из априорного убеждения, что духовная жизнь поэта — совершенно или почти автономный мир. Обе эти точки зрения ошибочно схематизируют сложность такого явления как поэт.

Данное здесь изображение поэта правомерно лишь для искусственной поэзии, где творящий индивидуум четко отделен от воспринимающего индивидуума (читателя). В *народной* поэзии процесс возникновения поэтического творения выглядит совсем иначе: хотя и тут первосоздателем творения является отдельный индивид, но произведение народного словесного творчества лишь после того, как оно возникло, обретает дальнейшую жизнь в традиции, где подвергается постоянным изменениям и перестройкам, в результате которых «только и становится подлинным выражением, а как правило, и творением народного коллектива»[36].

ПОЭТ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Вопрос об отношении между поэтом и произведением, несомненно, имеет большое значение для размышлений о литературной критике. Хотя современный критик в первую очередь, пожалуй, уделяет внимание самому произведению или же способу, каким оно связано со своей эпохой, с ее тенденциями и потребностями, этим, однако, не ослабляется важность независящей от эпохи истины, что только взаимосвязь между произведением и его творцом довершает, делает целостным смысл поэтического произведения, — уже то обстоятельство, что отдельные произведения одного и того же поэта освещают друг друга, сливаются в общую смысловую равнодействующую, направляет интерес читателя и в не меньшей мере, разумеется, критика к поэту.

С точки зрения читателя и критика ограничимся сказанным. Однако теоретик, на которого возложена обязанность продумать вопрос о поэте в обобщенной форме, безусловно не может закрывать глаза на то, что проблема выглядит сейчас гораздо более сложной, а путь к ее разрешению куда менее легок, чем это представлялось лет сорок назад, когда Шальда сделал этот вопрос центральным пунктом своих прославленных «Сражений за завтрашний день». Тогда, в эпоху волюнтаристского индивидуализма, внесенного в литературоведение Карлейлем[1] и Эннекеном[2], и индивидуум, причем сильный творческий индивидуум, казался ключом ко всей остальной проблематике науки о литературе, а его творческая воля была исчерпывающим объяснением, конечной инстанцией и главным объединяющим принципом личности и произведения. Поколение, которое лет на 15 моложе и теоретиком которого по вопросам поэтической личности был Отокар Фишер, автор «Вопросов литературной психологии» и «Души и слова», уже утратило героический пафос своих предшественников. Новое понимание поэтической личности метко охарактеризовал один из поэтов этого поколения «второй волны символизма» Отакар Тэр в предисловии к своим «Экспедициям к Я», адресованном Отакару Бржезине: «Самыми противоположными тропами я шел, страстно желая осознать свое Я, горя любопытством и будучи готовым познать опасность опытов и увидеть манящий облик путей психики. Вместо

тайны я хотел найти ее механизм; я хотел разрешить проблему своего Я, хотел познать его, разложить по полочкам, овладеть им. Ибо тайна моего существа внушала мне ужас, какой испытывают некоторые пьяницы, чувствуя, что алкоголь лишает их сознания. Я был подобным же образом опьянен своим Подсознанием. Я шел за голосом сенсаций и голосом Интеллекта; и сейчас мне кажется, что оба они сбили меня с пути. Может быть, поэтому я стою немного грустный и разочарованный своими усилиями, немного грустный и разочарованный своей книгой... Любопытство — этот удел людей, не способных жить, любопытство, побуждающее нас навещать чужие души и возвращаться с испещренной заметками записной книжкой, любопытство, эта отчаявшаяся экономика, которая знает о тщетности своей бережливости, — любопытство есть единственная наша индивидуальность». Это, разумеется, совсем иное понимание поэтической личности: пассивность вместо активности, импрессивность вместо склонности к творческому насилию, любопытство вместо страсти к завоеваниям и в придачу ко всему этому — нарушение внутреннего единства. Но так же, как и в предшествующий период, сохраняется убеждение, что произведение вытекает из личности автора неизбежно и однозначно. На все вопросы о сущности, формировании и даже функции поэтического произведения это поколение ищет ответ в научной психологии.

Радикальный переворот происходит только в эпоху, когда полем сражения овладели эстетика и искусствоведение, для которых ни личность художника, ни что бы то ни было за пределами произведения уже не служили исходной точкой отношения к искусству, ею стало само произведение. У нас эстетический объективизм опирается на старую традицию чешского гербартизма: Дурдик, Гостинский. Современником и даже прямым сверстником поколения второй волны символизма был Отакар Зих, ученик Гостинского. Тем не менее этот эстетик, сам бывший художественно активным человеком, а как ученый находившийся даже под влиянием психологической эстетики, уклоняется от проблем индивидуума в искусстве и, более того, отрицательно относится к самой позиции искусствоведческого индивидуализма. Где-то в канун мировой войны к нам начинают проникать и зарубежные объективистские направления, в особенности дессуаровская «Kunstwissenschaft», ставившая перед собой задачу анализировать художественное произведение применительно к его «художественности» и, следовательно, отнюдь не уделявшая первостепенного внимания личности, которая стоит за произведением и выражением которой произведение является. Насколько я знаю, первой предпринятой у нас систематической попыткой создать построенную таким образом сознательную антипсихологическую теорию искусства была неопубликованная диссертация Карела Чапека, будущего автора «Марсия»[3].

Современное направление литературной теории и эстетики в нашей стране — структурализм — акцентирует уже даже не художественное произведение само по себе, как замкнутое и единичное целое, а надличностную — разумеется, нематериальную — живую художественную традицию, являющуюся достоянием всего данного сообщества и существующую в сознании его членов как комплекс, структура норм. Эти нормы, имеющие характер требований, предъявляемых к художественному творчеству (пусть эти требования порою не сформулированы, а иногда и не поддаются формулировке), затрагивают отдельные элементы произведения, их взаимосвязи, отношения господства и подчинения между ними. Каждый акт художественного творчества и каждый акт художественного восприятия представляют собой индивидуальное применение этого комплекса норм, этого всеобщего достояния; и в результате каждого такого применения этот комплекс несколько изменяется. Его развитие непрерывно, его способность к изменениям бесконечна. Но одновременно это развитие непрерывно в том смысле, что протекает без нарушений и что руководит им собственная (имманентная) закономерность развивающейся структуры. Итак, в этой точке своих рассуждений мы находимся как раз на противоположном полюсе по отношению к волюнтаристскому индивидуализму, с которого был начат наш обзор. Там источником всего движения в области искусства представлялся индивидуум, причем сильный творческий индивидуум, здесь первичным носителем надличностной художественной структуры выступает общество, а в нем наряду с художественно активными индивидами, безусловно, также индивиды, отношение которых к искусству носит пассивный характер, то есть воспринимающие. Уместно ли и полезно ли при таких обстоятельствах ставить вопрос о творческом индивидууме? Не является ли эта проблема с точки зрения структурализма второстепенной и даже недоступной?

Обратимся еще раз к понятию развития. Мы видим перед собой постоянно льющийся, постоянно преобразующийся поток литературы. Возьмем, к примеру, лирическую поэзию. Мы увидим, как в один период на переднем плане поэтического построения стоит ритмическая сторона, в другой, возможно, непосредственно следующий за предшествующим период — сторона интонационная, мелодическая. То мы видим текст, составляемый из слов как из строительных камней, текст, где они четко различаемы друг от друга, то — текст, выглядящий монолитным смысловым потоком, в котором каждое отдельное слово утрачивает свою смысловую самостоятельность, целиком сливаясь с остальными. Порой мы констатируем стремление выразить максимум значений прямо, порой, наоборот, тенденцию к тому, чтобы слово лишь издалека намекало на невысказанное, скрытое значение. И это постоянное перемещение, эта постоянная перегруппировка элементов, как мы уже говорили, подчинены некоей объективной закономерности: если исчерпывается эффективность одного

элемента, данный элемент отступает на второй план, а вперед выдвигается иной, обычно противоположный. Индивиды, вновь вступающие в царство поэтического творчества, предстают при этом — по крайней мере на первый взгляд — всего лишь пассивными осуществителями этих объективных потребностей развития. И действительно, был момент — к счастью, очень короткий — когда идеалом казалась история литературы без всяких имен, раскрывающая процесс развития как единый могучий поток. Добавим справедливости ради, что эта крайняя реакция на индивидуализм, дробящий развитие на отдельные совершенно самобытные личности, принесла свою пользу. Благодаря ей постоянным приобретением науки стало убеждение, что развитие литературы до тех пор не будет познано в своей собственной сущности, пока не будет познана пронизывающая его *внутренняя* причинная взаимосвязь, игнорировавшаяся ранее и *позитивистской* литературной теорией и историей (каждое литературное явление объяснялось не тем, что́ ему предшествовало и что́ следовало за ним в литературе, а тем, что́ одновременно с его возникновением происходило в иных областях человеческой жизни и культурного творчества), и *индивидуалистическо-психологической* литературной теорией и историей (произведение здесь выводилось непосредственно из психических задатков автора).

Но достаточно пристальнее приглядеться к внутреннему развитию, и мы поймем, что оно протекает отнюдь не настолько просто, чтобы необходимость перемен в нем была однозначной. Так, например, в чешской лирике руховского и люмировского периода процессом развития была поставлена совершенно определенная задача: после того, как поколение «Мая» (Неруда, Галек) начало ликвидировать раскованную романтическую метрику, метр — мы сказали бы, в силу простой инерции — становится абсолютно правильным и механическим; одновременно с этим возникает необходимость смягчить ритмическое однообразие с помощью акцентирования интонации. Эту задачу решают все руховцы и люмировцы: и Чех, и Врхлицкий, и Зейер, и Сладек. Но каждый решает ее по-иному, каждый исходит из несколько иных предпосылок и приходит к несколько иным результатам. Мы, конечно, не станем заниматься анализом всех этих решений — лишь мельком отметим: у Чеха фразовая интонация преобладает над стиховой, у Врхлицкого обе эти интонации сливаются в неопределенную равнодействующую, у Зейера интонационно оживает лишь концовка стиха — его каденция и т.д. Откуда это разнообразие? Развитие просто *допускало* эти различные решения, и было достаточное число личностей, чтобы эти различные решения открыть и реализовать. Но даже если бы в распоряжении динамического процесса имелась только одна личность и было бы реализовано только одно решение — это не означает, что из каждой ситуации в процессе развития нет нескольких выходов. Все зависит от того, есть ли под рукой

именно те личности, которые как раз нужны. Здесь мы впервые сталкиваемся с необходимостью уделить теоретическое внимание творческому индивидууму, даже сохраняя предпосылку, согласно которой линия развития носит надличностный характер и изменения ее подчинены объективной закономерности. Иногда случается, что определенная задача, поставленная процессом развития, решается не одновременно, а последовательно. В начальный период новочешской поэзии так обстояло дело с задачей преодоления ритмического однообразия пухмайеровской поэзии. Подобные попытки мы видим уже у самих пухмайеровцев и даже у самого Пухмайера (в одах), причем предпринимаются они тоже с помощью интонации, как это позднее делали и люмировцы. Но в эпоху Пухмайера еще не было такой зрелости языка, такой эластичности его синтаксических конструкций, чтобы попытки эти привели к цели. Следующим этапом стала «Возвышенность природы» Полака. Здесь метрическое однообразие должно было затушевываться многосложностью слов. Другая попытка осуществлялась скорее путем теоретических обоснований, чем поэтической практики, — это «Начала чешского поэтического искусства» Шафарика и Палацкого, где вместо тонической предлагалась метрическая просодия. Значительно ближе окончательному решению были попытки, опиравшиеся на опыт народной поэзии (Челяковский), в которой совпадение ударения с ритмическим акцентом не обязательно и в отдельных случаях речь идет об «иктовом» стихе, то есть таком, где имеется постоянное число ударений, но не постоянно число безударных слогов между отдельными ударениями. Наконец возникает выразительная зрелая форма, совершенно свободная от однообразия, но при этом закономерно вырастающая из предшествующей традиции чешского поэтического искусства — ямб Махи. Таким образом, на пути к решению одной задачи, которое по времени заняло почти все первое тридцатилетие девятнадцатого века, мы встречаем целый ряд личностей. Все они решали одну и ту же проблему, поставленную процессом развития, но каждый решал ее по-иному, и нельзя даже сказать, что они были случайными носителями напрашивающихся возможностей. Разве, например, у Полака поиски многосложных слов не связаны с его пристрастием к неологизмам и затем разве его отважное словотворчество не связано — как это отметил еще Влчек[4] — с тем обстоятельством, что языковое сознание Полака не было слишком твердым, поскольку бóльшую часть жизни он провел в чужеродной языковой среде? Разве склонность Палацкого и Шафарика к метрическому стихосложению не объяснялась в значительной мере их воспитанием, которое проходило в тесном соседстве с венгерской поэзией, действительно, пользовавшейся метрической просодией?

Итак, личность все явственнее начинает нам представляться активным фактором развития, хотя мы понимаем, что это развитие обладает собственной закономерностью, и в известной мере именно потому, что мы это понимаем. Могучее воздействие, которого в процес-

се развития может достичь инициатива личности, особенно отчетливо проявляется, если речь идет о личности, чье вмешательство производит впечатление неожиданного поворота в развитии, — так, например, было с личностью Махи. Несмотря на то, что сейчас нам уже в значительной степени известны сложные нити динамических отношений, которые связывают Маху с чешской литературой, непосредственно предшествовавшей ему и более отдаленной по времени, нельзя не задаться вопросом, пошло бы дальнейшее развитие чешской поэзии в том же направлении, если бы в данной точке пересечения возможностей развития и его потребностей в ту минуту оказалась личность менее сильная, менее способная скоординировать этот сложный комплекс в единую равнодействующую. Еще явственнее выступает спонтанность вмешательства сильной личности, если его результат можно назвать явлением негативным, девиацией развития. Французский романтик Жерар де Нерваль написал этюд о Ронсаре[5], в котором весьма убедительно показывает, что не будь сильной личности Ронсара, во французской литературе не была бы нарушена связь с предшествовавшим, средневековым отечественным развитием и французская поэзия не оказалась бы привитой к стволу античной литературной традиции.

Даже если мы отбросим в сторону догадки о том, что было бы, «если бы», которые мы привели главным образом в интересах наглядности, остается достаточно конкретных фактов, которые убеждают нас, что внутренняя последовательная связь развития литературы не исключает интереса к личности, а ведет к этому интересу. Как я полагаю, мы имеем право утверждать, что развитие, требуя постоянного обновления, постоянных изменений, тем самым предлагает индивидам места, которыми можно завладеть, места, с которых индивидуум с определенными способностями может эффективно воздействовать на развитие. Так, например, в эпоху поколения «Мая» стержень всей констелляции лирики составляла противоположность между лирикой, высказывающей все без каких-либо стеснений, и лирикой намекающей, между лирикой раскованного чувства и лирикой со сдерживаемым чувством. Галек и Неруда — представители обоих этих полюсов. Наряду с Галеком существовала, однако, еще одна личность, которая была способна играть роль спонтанного лирика — Адольф Гейдук. Неруда так характеризует Гейдука: «Он напоминает мне певчую птицу, которая летит рядом с пешеходом, садится и опять летит и притом засыпает его песнями. Если бы Гейдука никто не слушал, я думаю, он даже бы и не пел... Одно несомненно: каждая книга Гейдука — это, говоря не ради красного словца, кусок его жизни. Любой его шаг, любая радость и боль находили отклик в песне». Ясно, что в глазах современников Гейдук был спонтанным лириком. Более того: ими — и опять-таки прежде всего Нерудой — он явно ставился рядом с Галеком и наравне с ним: «Скажите, есть у нас, кроме Челяковского и Галека, более значительный лирик, чем Гейдук?» Но

почему же он в самом деле не стоит в одном ряду с Галеком и Нерудой? И почему в своих симпатиях и дружеских отношениях он стоит не бок о бок с Галеком, а рядом с Нерудой, антиподом Галека и по своему личному характеру и в поэзии? Как я полагаю, тут нет иного объяснения (если мы не хотим обращаться к биографическим подробностям, объективная доказательность которых для литературных взаимоотношений носит не более чем анекдотический характер), кроме того, что одно место, предоставляемое процессом развития, не могут занимать двое, — а Галек был более сильной личностью, чем Гейдук. Вот почему Гейдук отступает перед Галеком и преданно примыкает к Неруде, у которого ищет защиту от более сильного — не побоимся сказать — конкурента. Характерным образом высказывается о своих литературных взаимоотношениях с Гейдуком Неруда: «Ему пришлось немало перетерпеть из-за этой безграничной преданности. Хотя между мной и Галеком не было противоречий и вообще только единожды за всю нашу жизнь случилось, что под чужим влиянием и между нами на какое-то время легла тень, тем не менее существовало противоречие между "приверженцами Галека" и "моими приверженцами": Гейдук, разумеется, принадлежал к числу моих приверженцев, и мне часто приходилось энергично выступать в его защиту, чтобы мягкая душа поэта не страдала от наскоков, порой достаточно безжалостных. Но я готов был драться за десятерых и со всем управлялся сам». Смысл этих слов ясен: они подтверждают существование полярности между Галеком и Нерудой, полярности объективного происхождения, которой хотя и было недостаточно для того, чтобы вызвать между ними и субъективную вражду, но которая доставляла для этого постоянную питательную почву; они подтверждают далее, что Гейдук оказался отнюдь не в сфере самой объективной полярности (ее между Галеком и Гейдуком не могло быть), а в сфере противоречий, из нее вытекающих; они подтверждают, наконец, что Неруда по отношению к Гейдуку выступал в роли защитника. Подтверждение своего тезиса я вижу и в том, что Гейдук, не имея возможности проявить себя на месте, занятом Галеком, отступает в провинцию, и более того, этим отступлением готовит для себя некую запасную роль в процессе развития — роль, обойденную обоими ведущими поэтами поколения и обусловленную вовсе не поэтическим формообразованием и его развитием, а особым видом тематики: на юге Чехии Гейдук становится региональным поэтом («Песни пошумавского волынщика» и другие книги; регионалистский характер носят, в сущности, и словацкие темы в «Цимбале и скрипке»).

Я более пространно остановился на этом случае ни в коей мере не ради самого тезиса, а для того, чтобы наглядно пояснить, насколько неизбежно для нас внимание к проблеме творческого индивида даже при изучении литературного развития. На долю каждого индивида в процессе развития поэзии выпадает некая функция, определяемая, с одной стороны, надличностным развитием, с другой, *силой индивиду-*

ума, который берет на себя эту функцию, и *качеством* способностей, которые он ставит ей на службу. Если мы под таким углом зрения взглянем на процесс развития, перед нашими глазами сразу же возникнет и начнет группироваться широкий круг проблем, ибо в процессе развития на долю индивида могут выпасть различнейшие функции. Не только функция инициатора новых путей делает сильную личность видимой издалека, но и функция довершителя определенного отрезка развития, и даже функция замедляющая, тормозящая ход динамических изменений может найти для своего осуществления сильную личность. Все многообразие функций индивидуума в процессе развития литературы выявится только после того, как на конкретном материале в этом направлении будет проведено максимальное число монографических исследований.

К вопросам о функциях индивидуума в процессе развития примыкают, разумеется, и все вопросы, касающиеся объединения творческих индивидов в школы, в так называемые поколения и т. п., далее — комплекс вопросов, затрагивающих литературное соперничество, эпигонство и т. д. Все эти факты, хотя порой они принимают облик личных отношений, личных моментов и личных ощущений, коренятся одновременно и в надличностном развитии литературы, которое в данную минуту требует (посредством задач, которые оно ставит) такой-то и такой-то расстановки сил, такого-то и такого-то репертуара личностей и т. д. Ни одну, ни другую сторону дела нельзя игнорировать: личные судьбы творческих индивидов и надличностные их функции в процессе поэтического искусства должны быть увидены и оценены одним взглядом.

Мы взглянули на творческий индивидуум в его отношении к общему процессу развития литературы — тем самым мы попытались установить связь между современными воззрениями науки о литературе и проблемой поэта. Но при этом наш взгляд был сосредоточен на литературе в целом, и мы только старались убедиться, что даже при такой направленности взгляда из нашего поля зрения не исчезнет поэтическая личность, иными словами, что стремление постичь непрерывные внутренние связи развития литературы не снимает с нас обязанности видеть литературу как постоянно возобновляющиеся усилия отдельных личностей. Однако нельзя сказать, что при этом мы оказались в самом центре проблематики поэтической личности: личность выступала перед нами главным образом лишь под углом зрения функции, которую она выполняет в процессе развития, а отнюдь не под углом зрения всей своей многосторонности.

Итак, поставим перед собой проблему поэта в наиболее присущем ей виде, то есть отнюдь не в плане отношения к литературе вообще, а в плане отношения к определенному произведению того или иного индивида. Отношение между поэтом и произведением — это последний предел конкретизации поэтической личности, доступный литературоведению, поскольку то, что находится за ним, — сам человек

как психофизическое существо во всей полноте своего бытия, лишь частью которого является его произведение, принадлежит уже иным научным дисциплинам и иным областям изучения, например, изучению биографическому, психологическому и т. д.

Следовательно, речь идет о поэте, то есть творце определенного произведения, причем произведения языкового, созданного с художественными намерениями. Не будем искать дальнейших определений. Всякий последующий признак, добавленный нами, был бы данью определенной эпохе и вытекал бы из определенного понимания поэта. Если Шальда рисует нам поэта как завоевателя, как человека с героическим зрением — это понимание, соответствующее волюнтаристскому индивидуализму поколения Шальды. Насколько отличается от такого взгляда на поэта, скажем, понимание его роли в эпоху нашего Возрождения, когда под поэтической деятельностью подразумевается пестование родного языка и занятия поэзией становятся патриотической обязанностью. Причем речь тут идет не о примитивном понимании в противоположность утонченному — взгляд на поэта претерпевает постоянные колебания, часто даже на протяжении весьма коротких отрезков времени. Например, совершенно иначе, чем Шальда, понимают задачи и характер поэта современные нам поэты, если один из них, говоря за всех остальных, утверждает, что «сознание незавершенности человека — это, вероятно, основное ощущение, из которого исходит новейшая поэзия». На протяжении больших отрезков времени или при значительных изменениях литературной среды различия еще более заметны. Так, существуют периоды, когда во всем ищется индивидуальность (современная поэзия, начиная с романтизма), и другие периоды, когда она буквально преследуется (Готфрид Страсбургский порицает своего противника средневекового немецкого поэта Вольфрама фон Эшенбаха за то, что тот пытается идти собственным путем)[6]. И уже совершенно иначе, чем в искусственной поэзии, предстает положение поэта в поэзии народной. Несомненно, эта среда «коллективного творчества» тоже имеет своих творцов, но отношение всех прочих к ним, их положение в коллективе совершенно иное, чем в высокой литературе. Франтишек Бартош говорит об этом: «Освоив на практике устоявшуюся технику народных песен, одаренный дилетант из народа мог тоже сложить неплохую песню; гениальный поэт, истинный художник, какие встречались и среди наших певцов, и здесь прокладывал себе новые пути, но несмотря на это, его песня существенным образом не отличалась от лада и склада других народных песен. Поэтому каждая такая новая песня сразу же становилась общим достоянием, откуда она взялась, кто ее сложил — это никого не интересовало. И сейчас еще мы можем найти в народе достаточно восприимчивых слушателей. Спойте им какую-нибудь песню, которой они от роду не слыхивали, никто вас не спросит, сами ли вы сложили эту песню. Для них важно будет только одно — запомнить песню, если она им понравилась»[7]. Естественно, что при

таком большом различии в понимании предмета, как разница между пониманием поэта в искусственной поэзии и в поэзии народной, едва ли можно совместить все эти вопросы в одном и том же рассуждении о проблеме поэта, даже если оно будет носить чисто принципиальный характер. Естественно также, что наши рассуждения всегда в большей или меньшей степени будут иметь в качестве основы и исходной точки такую трактовку поэта, которая непосредственно свойственна нам или по крайней мере не слишком сильно отличается от нашей и доступна нашему непосредственному пониманию. Речь идет, однако, о том, чтобы в ходе рассуждений мы всегда ощущали как фон другие возможности понимания, далекие от нашего.

Так вот, какие же группы более специальных вопросов включает в себя общая проблема «поэт и произведение»? Прежде всего это вопросы, касающиеся отношения произведения к отдельным элементам личности поэта; затем вопросы, исходящие из противоположного отношения, то есть из отношения личности поэта к отдельным элементам произведения; наконец, вопросы, затрагивающие отношение личности поэта к обществу, членом которого он является, коль скоро, конечно, такое отношение затрагивает эту личность именно как поэта, то есть творца художественного произведения. Всякая попытка дать полный обзор отдельных частных вопросов, которые входят в три названные группы, была бы слишком большой и даже неосуществимой задачей. Кроме того, и для нас самих важен не столько подобного рода обзор, сколько объяснение позиций, с которых мы представляем себе общее решение. Последующие наши замечания будут скорее лишь отдельными наметками, чем систематическим изложением.

Остановимся прежде всего на первой группе вопросов: как отражаются в произведении отдельные стороны личности поэта (следовательно, например, все течение его жизни и отдельные его переживания, склонности его натуры, его природные задатки, чувства, взгляды, его талант и т. д.). Были, как известно, периоды, когда произведение пытались непосредственно выводить из отдельных элементов личности (школа Тэна[8], период психологизма). И, наоборот, есть другие периоды, когда исследователи просто отказывались принимать во внимание все то в поэте, что не содержится в произведении. Мы не намерены, однако, склониться ни к одному из этих противоположных взглядов. Существует третья возможность — осознать взаимную *связь* и взаимную *полярность* между произведением и поэтом, не выдвигая на первый план ни ту, ни другую сторону. Возьмем пример: отношение между произведением и историей жизни поэта. Говорится — и это утверждал о себе, в частности, Гете, — что в произведении нет ничего, чего не было бы в жизни поэта, что собственная жизнь предоставляет поэту единственное возможное непосредственное познание действительности[9]. Но означает ли это, что произведение неизбежно следует за жизнью, что оно лишь в какой-то мере описывает жизнь, что оно всегда представляет собой ее хотя бы отдаленный отзвук? У самих поэтов, наряду с поло-

жительной оценкой связи поэтического искусства с жизнью, мы находим и отрицательную оценку. Вышеупомянутому утверждению Гете можно противопоставить, например, слова Карасека из Львовиц: «*...действительность не имеет отношения к искусству*. Необходимо сделать свою мысль независимой от жизни и каждое слово поместить как бы в центр большого золотого круга, чтобы оно было отдалено от повседневности. Значительно выше действительности и мимо нее должно устремляться искусство и там, где наша греза прошла через жизнь, она должна быть очищена от всего, чем осквернила ее жизнь, прежде чем этой грезой может заинтересоваться искусство»[10]. Таким образом, в отношениях между поэтическим произведением и жизнью существуют явные крайности, свидетельствующие о том, что речь здесь идет о взаимной полярности. Еще более красноречив тот факт, что порой определенная ситуация может оказаться достоянием поэзии раньше, чем возникнет в жизни поэта (Маха: набросок рассказа «Клятва» — и только после него письмо Гиндлю)[11]. Объяснение тут простое: поэтическая традиция данной эпохи (к которой относится и такая ситуация) в равной мере влияет и на творчество и на жизнь поэта. В этом смысле можно сказать, что произведение для поэта в известной мере жизнь и, наоборот, что жизнь для него — произведение.

Другая группа вопросов затрагивает проблему поэтического таланта. Прежде всего требование таланта, предъявляемое поэту, не является столь неизменным, как это могло бы казаться. Есть эпохи, которые заменяют талант (по крайней мере in theoria)* чем-либо иным: соблюдением поэтических правил (Шаплен)[12] или патриотическим энтузиазмом (национальное Возрождение). Можно сказать то же самое и другим образом: есть эпохи, которые считают поэтический талант четко выраженным специфическим дарованием (poetae nascitur)**, и наоборот, есть эпохи, которые считают его дарованием общераспространенным (в народном искусстве любой член коллектива в конечном счете потенциально является поэтом). Подобным же образом талант то считается исключительным достоянием поэтического искусства, то дарованием вообще (так, например, романтики видят поэта во всяком творческом человеке). А теперь поставим вопрос о таланте определенного поэта применительно к его произведению. Если процессом развития литературы выдвинута определенная историческая задача, творческое ее осуществление требует определенных задатков (например, чувства интонации и тому подобное). Это пассивный аспект вопроса. Однако нужно принимать во внимание и аспект активный: талант поэта создает нечто большее, чем то, что ему предписано общим развитием литературы, придает своей задаче специфический, уникальный оттенок — в этом его активность. Там, где речь идет о сильной личности, талант никогда не перекрывается исторической задачей; совпадение бывает только у

* в теории (лат.)

** поэтами рождаются (лат.)

эпигонов. Итак, и в отношении между надличностной закономерностью развития и индивидуальным талантом опять-таки имеет место диалектическая полярность.

Начертанное здесь понимание поэта построено, как явствует из всего, на диалектической антиномии между предопределенностью и непредопределенностью: психофизические задатки, данные природой, образуют один ее полюс, другой же дан всеми отношениями, в которые вступает поэтическая личность и которые образуют сложный пучок сил. Этот пучок сил, разумеется, полон еще дальнейших напряжений между отдельными взаимоотношениями и в каждом из таких взаимоотношений опять-таки напряжением между поэтом и явлением, от которого данное отношение исходит и на которое направлено. Мы сказали вначале, что поэт — центр, точка пересечения различнейших отношений. Дополним теперь это утверждение в том смысле, что поэтическая личность есть *структура*, иначе говоря лабильная, находящаяся в постоянном движении взаимная игра сил, вызываемая только что упомянутой основной антиномией между поэтом и всем, что его окружает. Вероятно, не нужно особенно подчеркивать, что структура, которую мы называем поэтической личностью, не тождественна психической структуре поэта как человека. Разумеется, поэтическую личность в ее отношении к литературе и литературному развитию мы не «помещаем» в поэтическое произведение, как это делали, например, формалисты и как это делает Роман Ингарден[13]. Мы обнаруживаем поэтическую личность *между* литературой и всем, что окружает литературу извне, следовательно, также и между литературой и конкретной личностью, называемой «поэтом». Даже при анализе поэтической личности структурализм, если он хочет остаться самим собой, не может отказаться от своей принципиальной объективности. Мы не отрицаем, что поэтическую личность можно наблюдать также изнутри. Такой, например, почти всегда бывает позиция поэтов, если они занимаются вопросами близкими нашей теме. Средством, служащим им при этом, выступает либо интроспекция (когда они интересуются сами собой), либо вчувствование, когда они проецируют свой личный опыт на другие поэтические личности. И для науки не закрыт взгляд на поэтическую личность изнутри: но такая наука — психология, нас же интересовала, хотя мы и занимаемся поэтом, литература, вопросы литературной теории. И тут их, я полагаю, необходимо четко отделять от любой другой науки, пусть даже смежной, а следовательно, и от психологии.

Наконец, нужно хотя бы вскользь упомянуть о том, что в качестве структуры поэтическая личность обладает доминантой, то есть отношением, которое в ее построении преобладает. Затем, как, безусловно, всякая структура, и поэтическая личность находится в постоянном движении: в каждом данном отношении она с течением времени может перейти от активности к пассивности, или же позитивное отношение может превратиться в негативное, и наоборот.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК КОМПЛЕКС ЦЕННОСТЕЙ

Поэтическое произведение содержит множество различнейших ценностей. Однако ни одну из них, кроме эстетической ценности, нельзя считать неотъемлемо присущей поэтическому произведению как художественному высказыванию. Разумеется, и все остальные виды ценностей могут содержаться в поэтическом произведении, так же как в любом ином языковом проявлении; таковы, например, ценности экзистенциональные (реальность или нереальность фактов), интеллектуальные (правильность или неправильность, оригинальность или неоригинальность мыслей), этические, социальные, религиозные и т. д. В задачу этой статьи не входит четкое разграничение каждого из этих типов с помощью перечисления и классификации ценностей, существование которых возможно в поэтическом искусстве. Речь идет только об отношении между эстетической ценностью как единственно необходимой и доминирующей и всеми прочими ценностями.

Поскольку общий признак всех остальных ценностей художественного произведения — их отличие от эстетической ценности, назовем их суммарно *внеэстетическими ценностями*. Поэтическое произведение может восприниматься и оцениваться с точки зрения любой из содержащихся в нем ценностей. Можно ставить вопрос, достоверны или недостоверны события, о которых рассказывается в произведении, искренни или фальшивы чувства, выражаемые стихотворением, правильны или неправильны, оригинальны или неоригинальны содержащиеся в произведении мысли, совпадают или не совпадают с нашими этические воззрения, нашедшие в нем воплощение. Но только один способ оценки соответствует *художественному* характеру поэтического произведения: это оценка эстетическая, в данном случае единственно адекватная. На практике, конечно, проблема адекватной оценки весьма сложна. Дело в том, что порой возникают колебания между двумя оценками произведения — эстетической и внеэстетической, обусловленные свойствами самого произведения. В частности, характерный признак биографии или исторического романа как поэтических жанров — колебания между экзистенциальной оценкой

(правдивость — неправдивость) и оценкой эстетической; аналогичный жанр в живописи — портрет. В процессе развития поэтического искусства могут также наступать периоды сильного крена в сторону внеэстетических оценок, причем даже в эстетически «наиболее чистых жанрах», например, в лирике. Наконец нужно упомянуть и о различии типов читателей, части которых по их психическому складу доступны скорее отдельные внеэстетические ценности, чем эстетические, соответственным образом ими воспринимается и поэтическое произведение. Этим, однако, остается не затронуто *гносеологическое* требование господства эстетической ценности над остальными, чем *теоретически* обозначена граница между поэтическим произведением и коммуникативным языковым проявлением.

Итак, если при адекватном восприятии произведения эстетическая ценность господствует над остальными, то вполне очевидно, что эти ценности в качестве *самостоятельных* ценностей не оказывают влияния на оценку поэтического произведения как произведения художественного. При такой оценке, например, безразлично, являются ли факты, изложенные в произведении, подлинными или вымышленными, мысли, содержащиеся в нем, правильными или неправильными и т. д. Может даже возникнуть впечатление, что внеэстетические ценности находятся совершенно вне подозрения того, кто воспринимает и оценивает поэтическое произведение как произведение художественное. Однако это не так. Внеэстетические ценности находят применение и в этом случае, хотя, разумеется, не самостоятельно, не как факторы, воздействующие на эмоциональное и волевое отношение воспринимающего к произведению, а как элементы эстетического построения. Например, нравственная и социальная ценность может быть одним из средств, определяющих в эпическом произведении взаимоотношения персонажей и их градацию по значению (ср. обычное противопоставление положительного и отрицательного героев). Внеэстетическая ценность в эпическом произведении может быть также бродилом развития действия (например, в произведениях, где «добро побеждает»). В лирическом стихотворении внеэстетической ценностью (наряду с иными средствами) определяется тон эмоциональной окраски произведения. Различия и противоположности внеэстетических ценностей, особенно в лирическом стихотворении, могут в значительной мере стать основой композиционного плана. Так, ирония, основывающаяся на противоположности между реальной оценкой, которая подразумевается подспудно, и прямо высказанной симулятивной оценкой, может стать важным фактором в эстетической структуре произведения. Даже само отсутствие какого-либо вида внеэстетических ценностей, если на это явно обращается внимание, может стать фактором художественного построения; например, существенным признаком одного из ответвлений реализма XIX века была приглушенность нравственной оценки, возмещаемая подчеркиванием экзистенциональных ценностей. Нравственная оценка затушевывает-

ся, поскольку факты даются без прямого одобрения или осуждения, но подобраны таким образом, что оценка вытекает из них косвенно; вследствие этого этическая оценка, не высказанная в произведении, проецируется вне его, в сознание читателя; у читателя возникает иллюзия, что им никто не руководит и он непосредственно оценивает самое действительность. Параллельно в реалистических романах выдвигаются экзистенциональные ценности путем подчеркивания «достоверности» описываемых событий (ослабление преднамеренного фабульного построения) и путем акцентирования «реальности» описаний (случайность и неорганизованность сценического обрамления).

Итак, внеэстетические ценности играют значительную роль в построении поэтического произведения. Тем не менее это легко ускользает от внимания публики, если шкала внеэстетических ценностей в поэтическом искусстве совпадает со шкалой тех же ценностей, знакомой читателям по их повседневной жизненной практике. Ведь в таком случае расположение и градация ценностей в произведении всегда могут быть истолкованы как результат их обусловленности социальной действительностью, а отнюдь не построением произведения. Однако структурное значение внеэстетических ценностей интересным образом обнаруживается при регенерации старого произведения, если шкала внеэстетических ценностей, практически имевшая силу для читателя, с момента создания произведения ощутимо сдвинулась. Тогда, например, может случиться, что определенная группировка персонажей романа, созданная на основе нравственных и социальных ценностей, содержащихся в произведении и включенная в его общее построение, окажется в противоречии с нравственной или общественной оценкой, признаваемой читателем. В результате один и тот же персонаж, который благодаря определенным нравственным свойствам оценивается в самом произведении как вызывающий симпатию, с точки зрения изменившейся практически действующей оценки может казаться несимпатичным; социальная градация персонажей в поэтическом произведении вступает в противоречие с новыми общественными оценками. В другом случае нравственная идея, к которой в соответствии с замыслом поэта устремлено действие как к некоему окончательному разрешению, в новом понимании может, наоборот, восприниматься как подчеркивание противоречий. Внеэстетические ценности, содержащиеся в произведении, во всех этих случаях предстают как совершенно отделенные от ценностей, управляющих жизненной практикой, и выступают исключительно как факторы эстетического построения произведения.

До сих пор мы обращали внимание только на отношение внеэстетических ценностей, данных в произведении, к его общему построению. Однако, уже рассуждая о выявлении структурного значения внеэстетических ценностей при регенерации старого произведения, мы отметили, что и шкала ценностей, практически действующая для читателя и существующая, следовательно, вне произведения, влияет

на наше понимание его внутреннего построения. Несомненно, отношение между ценностями внутри произведения и вне его существует всегда. Но оно остается скрытым и не оказывает воздействия на структуру, пока обе шкалы ценностей совпадают; как только появляется различие между оценкой, данной в произведении, и оценкой, обычной для читателя, это отношение становится фактором художественного построения. В некоторых поэтических произведениях оно бывает намеренно заострено и приобретает характер прямого противоречия; например, так называемый художественный идеализм противопоставляет определенную, скажем, нравственную ценность, содержащуюся в произведении, практически действующей оценке как ценность более высокую и, следовательно, желательную. Другие направления, такие как декаданс или сатанизм, наоборот, ставят ценность, в практической жизни низкую или даже совершенно отрицательную, на место, принадлежащее обычно ценности положительной и высокой. Но бывают также случаи, когда несоответствие между внеэстетической оценкой внутри произведения и вне его хотя и не подчеркивается нарочито, однако является молчаливой предпосылкой, на которой зиждется художественное построение произведения. На этой предпосылке основываются целые литературные жанры, например, исторический роман, деревенский роман и вообще романы, посвященные специальным разновидностям общественной среды. В частности, «деревенский» роман не рассчитан на коллектив с той же шкалой ценностей, какая содержится в самом произведении. Для деревенских жителей (причем деревенских жителей, оценивающих все так же, как те, о которых говорится в данной книге) это был бы не деревенский роман, а роман вообще, без каких-либо более конкретных определений. Уже самим определением «деревенский» обусловлено существование двойной шкалы внеэстетических ценностей. Вероятно, даже не нужно особо подчеркивать, что оценки, используемые в произведении в качестве характерных для некоей среды, не обязательно должны совпадать с реальным состоянием ценностей в этой среде, а могут быть и фиктивными. Интересный пример очевидного несовпадения оценок внутри произведения и вне его дают «Nouvelles asiatiques» Гобино[1]. Во-первых, тут собраны воедино рассказы, действие которых происходит в разных областях Востока (например, на Кавказе, в Персии, в Афганистане), так что уже внутри самого произведения взаимосопоставлены разные способы видения мира, а следовательно, и разные шкалы ценностей. Но кроме того, в каждом из рассказов художественно использовано несовпадение оценок, содержащихся в произведении, с оценками, привычными для европейского читателя. Например, в двух сценах, непосредственно следующих одна за другой, один и тот же персонаж действует так, что нравственная оценка, с точки зрения этических принципов читателя, один раз оказывается положительной, другой раз – резко отрицательной. Однако для самого действующего лица и его окружения здесь

нет никакого перелома: оба поступка даются как положительные ценности.

Таким образом, вопрос о роли внеэстетических ценностей в поэтическом произведении сложен; но он выглядит еще сложнее, если мы примем во внимание и практическое *воздействие* поэтического искусства, его *функции*. Функция поэтического искусства – это воздействие на общество в направлении определенной ценности. Адекватная функция поэтического произведения как художественного высказывания – это, как уже отмечалось, функция эстетическая; однако, кроме нее, поэтическое искусство может обретать множество функций иных, внеэстетических, например, функции этические, социальные, религиозные и т. д. Хотя проблема внеэстетических функций поэтического искусства тесно соприкасается с проблемой внеэстетических ценностей, их нельзя полностью смешивать. Нельзя потому, что воздействие произведения обусловлено не только им самим, но и приспособленностью к этому воздействию общества, на которое произведение оказывает влияние, склонностью общества к определенной сфере ценностей и присущим ему способом оценки. Общество может приписывать произведению иную функцию, чем та, которую ему придал сам поэт. Это происходит главным образом в тех случаях, когда речь идет о произведениях старых или иностранных, воспринимаемых не теми обществами, для которых они были созданы, но бывает это и с произведениями современными и отечественными. Известен, например, протест Безруча (в стихотворениях «Читатели стихов» и «Успех») против эстетического понимания произведений из «Силезского номера», рассчитанных на внеэстетическое воздействие.

Внеэстетическая функция поэтического искусства представляет, собственно, проблему социологии поэтического искусства, а не проблему поэтики. Это, однако, не означает, что при анализе художественного построения произведения мы должны исключить из своего поля зрения эту функцию, поскольку уже при создании произведения может играть важную роль представление поэта о том, каким будет внешнее воздействие его произведения. Заранее предвиденная функция произведения становится, таким образом, фактором его художественной структуры; может случиться даже, что поэт сознательно использует в художественных целях приспособленность произведения к определенной внешней функции. Ю. Тынянов (в книге «Архаисты и новаторы», в статье «Литературный факт») говорит об этом: «...в принцип конструкции может входить и известная *установка* на то или иное назначение или употребление конструкции; простейший пример: в конструктивный принцип ораторской речи или даже ораторской лирики входит установка на произнесенное слово...».

Тенденция к определенной функции, которая может содержаться внутри самого произведения и стать элементом его построения, относится, следовательно, к вопросам этики. Но и при решении социологической проблемы воздействия произведения на среду, которая это

произведение воспринимает, не должны оставляться без внимания возможность и последствия использования внеэстетических ценностей и внеэстетических функций в построении поэтического произведения. Даже в социологическом исследовании мы должны считаться с возможностью деформации внеэстетических ценностей под воздействием ценности эстетической, а также с тем, что способ использования поэтического произведения обществом, способ, казалось бы, совершенно внешний, может находиться под влиянием внутренней приспособленности этого произведения.

В связи с функцией поэтического произведения, вероятно, следует упомянуть и о вопросе, имеющем к ней самое тесное отношение, а именно о распространении поэтического искусства в обществе. Бывают эпохи, когда поэтическое искусство воспринимается большим числом членов общества, когда оно проникает во многие разновидности общественной среды и во многие слои, и бывают иные эпохи, когда воздействие его ограничено лишь относительно узкой читательской аудиторией. Такое количественное ограничение восприятия поэтического искусства иногда относят за счет самого поэтического искусства и истолковывают как проявление его кризиса. Но если мы осознаем зависимость между распространением поэтического искусства и функцией, которую оно выполняет в обществе, станет ясным, что ни широкое, ни ограниченное восприятие поэтического искусства не касается его собственной художественной сущности и обусловлено бóльшим или меньшим акцентированием его внеэстетических функций. Ведь даже одно и то же художественное произведение отнюдь не обязательно обладает одинаковым общественным распространением во все эпохи. Среда, способная адекватно воспринимать художественное произведение в его эстетических функциях, всегда очень узка. Она определяется не общественным слоем, а прежде всего врожденными задатками индивидов, из которых складывается, и специальным их обучением. В одной и той же временно́й и пространственной точке (например, у одной и той же нации в одну и ту же эпоху) она не будет тождественной для всех видов искусства: каждое искусство имеет собственную публику. За пределы такой специфически восприимчивой среды поэтическое искусство, так же как и другие виды искусства, едва ли может выйти, если речь идет исключительно о его эстетическом воздействии. Всякое действительно широкое распространение какого-либо искусства сопровождается сильным акцентированием одной из его внеэстетических функций. Поэтому в случае количественного сужения круга читающей публики позволительно говорить не о кризисе поэтического искусства, а только о сдвиге в сфере его функций. Так, символизм не был худшим поэтическим искусством, чем всякое иное, лишь потому, что рассчитывал на ограниченное число читателей; впрочем, это показало его влияние на последующее развитие.

Все сказанное в этой статье было не только позитивной констатацией положения вещей, но и дискуссией с теми направлениями лите-

ратуроведения, которые выводят определенное состояние поэтического искусства или даже все его развитие из состояния или развития некоторых ценностей в сознании общества, воспринимающего литературу. Например, развитие поэтического искусства иногда понимают как простое отражение развития интеллектуальных ценностей (литературная история как история мышления) или как симптом развития социальных ценностей (история литературы как история общества) и т. д. Нужно различать метаморфозы внеэстетических ценностей в поэзии и их развитие в сознании и жизненной практике общества. Внеэстетические ценности в поэтическом произведении включены в его художественное построение и подчинены законам его развития. Хотя в определенный момент развития возможно совпадение между какой-нибудь группой внеэстетических ценностей в произведении и состоянием тех же ценностей в сознании и жизненной практике общества, однако такое совпадение не является неизбежным и неизменным; в последующем периоде развития поэтическое искусство может сблизиться с совершенно иной группой ценностей. Требованием, чтобы изучение литературного развития исходило прежде всего из художественного построения произведения, отнюдь не отрицается необходимость изучения внеэстетических ценностей как внутри произведения, так и вне его, но непременно в отношении к нему. Наоборот, необходимо, чтобы структурный анализ построения поэтического произведения считался со внеэстетическими ценностями как с факторами этого построения и чтобы социологическое изучение в свою очередь прослеживало взаимоотношения между развитием художественного построения в поэтическом искусстве, включая внеэстетические ценности, и развитием ценностей, управляющих жизненной практикой; только при этом внеэстетические ценности, содержащиеся в произведении, не должны автоматически отождествляться с аналогичными ценностями, имеющими силу вне произведения.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: «АБСОЛЮТНЫЙ МОГИЛЬЩИК» НЕЗВАЛА

Первейшая задача искусства в современную эпоху, которая повергает нас в смятенье бурным потоком изменяющейся действительности как материальной (см. достижения новейшей техники и открытия естественных наук о сущности материи, каузальности и т. д.), так и социальной, экономической и политической, заключается не в том, чтобы доставлять приятное возбуждение или демонстрировать образцы уравновешенной красоты, а в том, чтобы помогать человеку ориентироваться в этом кажущемся хаосе непривычно ускорившегося развития, чутко угадывать близящиеся перемены и приспосабливать структуру нашей духовной жизни к первым раскрывающимся нам как бы в предчувствии очертаниям вновь создающихся устоев. Поэтому на первом плане интереса к искусству и интереса самих художников сейчас стоит не совершенство деталей и не приглаженность целого, а способ проникновения в действительность, избранный художником в произведении. Выбор художественных средств и способ их использования в художественном произведении подчинены известному методическому принципу, который, не имея сам по себе конкретного содержания, определяет характер художественного произведения как смыслового построения. Разумеется, этот принцип не является неизменным; к изменениям, то более медленным, то более быстрым, его побуждает сама изменяющаяся действительность. Готовность поэтического метода приспособиться к изменениям действительности даже кажется сейчас одним из главных критериев жизненной значимости поэтического произведения; однако наличие и характер этого метода могут быть установлены лишь семантическим анализом, который сам по себе не претендует на определение ценностей, а ставит своей целью чистое познание. Поэтому и наша работа, несмотря на то, что она посвящена недавно вышедшему произведению, не претендует на критическую оценку книги Незвала. Если из анализа, который будет в ней предпринят, последуют какие-то выводы и о ценно-

сти изучаемого произведения, эти выводы будут касаться поэтического метода в целом, а отнюдь не степени совершенства его применения в отдельных стихотворениях и строчках.

Установление основного смыслообразующего принципа поэтического произведения не ставит также своей прямой целью раскрытие уникальности разбираемого произведения, в особенности если речь идет о поэте с богатым художественным прошлым. Естественно, что сдвиги, которые этот принцип претерпевает от произведения к произведению, часто носят весьма постепенный характер и едва ли уловимы; кроме того, формообразующие средства, сами по себе, как правило, реже подлежат смене, чем способы их использования в общей структуре произведения. Говоря об «Абсолютном могильщике», было бы особенно трудно определить точную границу между ним и двумя предшествующими сборниками стихов, тоже возникшими уже в период, который сам поэт обозначает как сюрреалистический[1]. Зато все три книги связаны определенными общими чертами, которые в этой третьей, пока последней в творчестве автора, кажутся в достаточной мере четко выраженными, чтобы представить интерес для научного анализа.

Начнем с того, что попытаемся наметить — хотя бы бегло и приблизительно — различие между семантической направленностью творчества Незвала-сюрреалиста и семантическим принципом его творчества предшествующего периода. В поэтистический период Незвала интересовала прежде всего непрерывная последовательность значений, изменчивые аспекты их непрерывной цепи, переход одного значения в другое, вызывающий впечатление волшебных метаморфоз; внимание при этом было обращено на связи, на взаимоотношения, соединяющие эти значения. Значения, несущие друг друга, избавлены тем самым от тяжести непосредственного отношения к действительности, которую каждое из них подразумевает, и эта легкость подчеркивается поэтом. Иногда Незвал-поэтист заставляет какое-либо значение расплыться и достигает этим иллюзорного исчезновения самой вещи, подразумеваемой словом: «Луч протанцевал в красоту» и «Жеребцы шли вдоль костела до самых ворот кладбища, но едва переступили порог, настала ночь, с которой они слились, неведомо куда, только лебедь светил, но потом взошла луна, и лебедь слилась с ней, неведомо как, и только когда люди уже засыпали, послышалось пение, но неведомо чье». В поэтистический период сложное предложение — и в свободном, и в метрическом стихе — имеет тенденцию к плавным сочинительным связям, при которых отдельные синтагмы без напряжения соприкасаются и переходят друг в друга. И внутреннее синтаксическое строение отдельного предложения не отличается сложностью: «В минуты наивысшего счастья я говорю просто» («Sklenčný havelok», s. 137); члены предложения не нагромождаются, не задерживают текучую вереницу значений.

В «Абсолютном могильщике» мы неожиданно находим, как раз в цикле, озаглавленном так же, как и весь сборник, склонность к прямо противоположному типу синтаксического построения: здесь встречаются, с одной стороны, сложные предложения, обильно соединенные союзами, с другой, предложения, синтаксическая рамка которых переполнена распространенными членами предложения (определениями, обстоятельствами). Пример сложного предложения:

Absolutní hrobař
Stár takřka jak tento rulový kraj
Z jehož jeslí pije přivázaný osel
Zbytky včerejší bouře
Vztyčuje hlavu s vlasy připáleného řízku
A houby jež prorostla klobouk
Aby ji znovu svěsil nad motykou velikého uštkutí
Podepřenou o nahnilou podlahu se stopami po roztřepeném slamníku

Абсолютный могильщик
Стар почти как этот гнейсовый край
Из яслей которого пьет привязанный осел
Остатки вчерашней бури
Взбрасывает голову с волосами подгоревшего шницеля
И гриба который пророс шляпу
Чтобы снова ее свесить над мотыгой великого укуса
Опирающуюся о подгнивший пол со следами растрепанного тюфяка

Но мы сделали бы ошибку, если бы сочли за цель этого превращения укрепление внутренней связи синтаксического построения. Цель здесь скорее как раз противоположная, ибо едва намеченное сцепление сразу же нарушается, порой из-за неясности предложения, порой даже из-за явного смыслового сдвига.

Před tváří absolutního hrobaře podobnou zdálky pomačkanému klobouku
A zblízka mraveništi
Jsou vesničané v hnůj proměněnými šerpou přepásanými snopy
Takže hostinská s boky nadívaných kachen
.....
Není doma
Nebot absolutní hrobař je veliká budoucnost

Перед лицом абсолютного могильщика подобным издали помятой шляпе
А вблизи муравейнику
Предстают сельчане в навоз превращенными лентой подпоясанными снопами
Так что трактирщицы с боками фаршированных уток
.....
Нет дома
Ибо абсолютный могильщик это великое будущее

Если бы здесь вместо союзов «także» («так что») и «nebot» («ибо») было простое бессоюзное соединение, связь предложений, входящих в состав сложноподчиненного предложения, не стала бы менее прочной: союзы тут только симулируют свою обычную функцию шкворней синтаксической архитектуры, и простые предложения, из которых складывается сложное предложение, на самом деле находятся в очень неопределенных отношениях.

Внутреннее построение предложения — как было уже сказано — задерживается в своем течении во времени и в своем смысловом развитии чрезмерным нагромождением и чрезмерной распространенностью отдельных членов предложения:

Na troskách
Rzí potažených obručí
Bicyklů
A podkov
Jež tvoří
Komunardy opuštěnou
Barikadu
Na konci
Netřeskem porostlého kouta
Buše
Obrovským kladivem
Jež dopadá na střechy
Odkud mu mává na pozdrav
Křídly
Odamělý čáp
A sloup jisker
Grandiózní rozkročený muž
Ošlehaný střelným prachem
A s výhní na čele
Vymššt' uje do výše pěst
Zatímco jeho rozevlátá kštice
Znazorňuje dohasínající požar

На обломках
Покрытых ржавчиной ободов
Велосипедов
И подков
Которые образуют
Покинутую коммунарами
Превращенную в куриную свалку
Баррикаду
В глубине

Поросшего молодилом закутка
Ударяет по наковальне
Огромным молотом
Который падает на крыши
Откуда ему приветственно машет
Крыльями
Одинокий аист
И сноп искр
Грандиозный широко расставивший ноги человек
Исхлестанный порохом
И с жаром на челе
Вскидывает вверх кулак
Меж тем как его растрепанная шевелюра
Наглядно представляет догорающий пожар.

Весь этот отрывок в 23 строки состоит из двух совершенно несоразмерных по объему частей: первая из них включает 21 строку, вторая — всего 2. Содержание первой части составляет тот простой факт, что в поросшем молодилом закутке человек, широко расставив ноги, бьет молотом по наковальне; расширение это часто вызвано нагромождением членов предложения, в особенности обстоятельств и определений, часто распространенных, которые все отдаляют появление главных элементов предложения — подлежащего и определенной формы глагола; определенная форма глагола появляется при подлежащем как одно их последних слов (третье от конца), производя впечатление настоящей развязки.

Откуда эта сложность и какова ее цель, подсказывает и строение свободного стиха, которым написан только что процитированный отрывок. По предыдущим сборникам Незвала читатель привык к свободному стиху, состоящему из строк, чаще всего совпадающих по размеру с целым предложением или по крайней мере с большим отрезком предложения, обладающих значительной смысловой самостоятельностью, заканчивающихся интонационным кадансом синтаксического происхождения, который обретает вторичную ритмическую функцию.

prostě vypravovat jak zapomenuté umění
tím mocněji mne oslní zahrada uprostřed věty
anebo latrína nezáleží na tom
již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo ošklivosti kterou jste jim přiřkli
a co je tragické nepotřebuji se uchylovat k provokaci
mluvit klidně širokým gestem hrudníku
aniž je potřeba abys příliš křičel
(«Skleněný havelok», Antilyrika»)

Просто рассказывать как забытое искусство
тем могущественнее ослепит меня сад посреди фразы

или ровик уборной это неважно
я уже не различаю явления по очарованию или омерзительности
которую вы им приписали
и что трагично мне не нужно прибегать к провокации
говорить спокойно широким жестом грудной клетки
и даже не нужно слишком кричать
(«Стеклянный плащ», «Антилирика»).

Стих приведенного выше отрывка из последнего сборника, в отличие от цитированного выше, вовсе не стремится охватить целое предложение и сомкнуть его ободом ритмического целого, наоборот, он во всех подробностях воспроизводит контуры синтаксического членения фразы, дробит на множество отрезков, способствует замедлению темпа (между тем как предшествующая форма скорее убыстряла темп предложения). Предложение выходит из этого ритмического образования расчлененным на небольшие смысловые отрезки, каждый из которых в ритмическом и смысловом отношении изолирован от своего окружения; непрерывный плавный смысловой ряд, которым пользовался поэтизм, разрывается здесь в результате параллельного вмешательства двух факторов: синтаксического построения и ритма.

Такая неясность смысловой связи заставляет читателя устанавливать особое и независимое от контекста отношение каждого смыслового отрезка в отдельности к тому факту действительности, который он обозначает, и смысловая самостоятельность отдельных мелких отрезков ведет к постоянно повторяющимся отклонениям от тематической схемы. Наглядный пример дает стихотворение «Абсолютный могильщик» (либо также стихотворение «Пиренейская муха»), где изображение каждой детали материального тела само по себе становится мелким, независимым от окружающих связей тематическим узлом; например, обувь могильщика обрисована так:

Tyto zborcené pantofle mají tvar
Dvou skrčených milenců
Ve chvíli kdy se k sobě doplazili
Dvěma podzemními otvory dobře zmrzlého terénu
Jejž se snaží udržet ve výši
Křečovitě napnutými svaly dosud nezborcené páteře
Anebo také tvar dvou pastí
Nalícených na myši
V koutězvlášť vyschlé hrobky
Ne-li
Tvar dvou zemitých slov
Páchnoucích
Jako rukavice po exhumaci

Эти покоробившиеся домашние туфли имеют форму
Двух скорчившихся любовников
В минуту когда они доползли друг до друга
Через два подземных отверстия хорошо промерзшей местности
Которую он пытается удержать на высоте
Судорожно напряженными мускулами до сих пор
не покоробленного позвоночника
Или также форму двух капканов
Поставленных для мышей
В углу особенно высохшего склепа
Если не
Форму двух ядреных слов
Воняющих
Как перчатки после эксгумации.

Каждое из трех данных здесь сравнений (домашние туфли как любовники — капканы — слова) живет самостоятельной жизнью, уже без прямого отношения к вещи, которую должно объяснить; так в особенности первое из них не удовлетворяется тем, что выражает форму домашних туфель их сходством со скорчившимися человеческими телами, а уточняет всю ситуацию, поясняет, о чьих телах идет речь, каким образом они заняли такое положение и т. д. Эти свободные ассоциативные подробности, конечно, соответствуют общей атмосфере стихотворения (кладбище и все связанное с ним), и таким образом возникает впечатление тематической линии, хотя и объединенной смысловой атмосферой, ее окружающей, но извилистой, с выступами, продирающейся боковыми проходами, охотно приспосабливаясь к очертаниям всех значений, которые одно за другим случайно возникают на ее пути. Не линия направляет значения, а эти значения направляют ее; сами же они имеют возможность раскрыть все свое потенциальное многообразие, ибо при неустойчивости тематической линии в каждый данный момент никогда не ясно, какая из смысловых ассоциаций, допускаемых таким значением, будет в ближайший момент актуализирована своим отношением к ближайшему последующему значению. Таков общий характер стилистической тенденции в новой книге Незвала; попытаемся теперь перечислить некоторые из специфических средств, с помощью которых эта тенденция осуществляется.

Ženci
Plouží se na kolenou po poli
Kterého ubývá
Hladově žvýkají svůj krajíc
Už si jej ani nesolí
Zmítají se jako utopenci
(«Ženci»)

Косари
Ползают на коленях по полю
Которого убывает
Оголодало жуют свою краюху
Уже даже не солят ее
Мечутся как утопленники
(«Жнецы»)

В стихотворении изображена деятельность, которую мы хорошо знаем по собственному жизненному опыту: косьба хлебов и обычное при ней медленное продвижение косарей. У автора же говорится, что косари ползут на коленях по полю и мечутся. В чем различие между общераспространенной интерпретацией деятельности косаря и описанием поэта? В том, что при обычном восприятии косарей, косящих хлеба, мы не довольствуемся одними только показаниями органов чувств, а дополняем их применительно к общей ситуации как смысловому контексту. Хотя через верхушки еще не скошенных стеблей мы видим косарей только по колено, мы *знаем,* что при своей работе они стоят и что нижняя часть ног только скрыта от нас; мы *знаем* также, хотя и не можем разглядеть косу, что движения рук косаря служат известной нам цели. Однако вместо этого поэт передает нам только непосредственное впечатление и даже намекает — тем, что говорит о ползанье на коленях, — иную ситуацию, хотя и обрисованную лишь неясно, но отличающуюся от той, которую мы ожидаем, судя по названию стихотворения. Мы *знаем* далее, что убывает не поля, а хлебов на нем; поэт же метонимически заменяет значение «хлеба» значением «поле»; и здесь он абстрагируется от того, что мы ожидаем, исходя из своего опыта, и тем самым отвлекает наше внимание от предполагаемой смысловой связи. В результате такого подхода отдельные элементы ситуации обретают смысловую самостоятельность; возникает впечатление, как будто вместо слов и их значений перед нами одни только обозначаемые ими вещи, до сих пор не затронутые смысловой интерпретацией, так что мы не уверены в характере их взаимоотношений. Итоговое впечатление — беспокоящая таинственная неопределенность.

Стремление отрешиться от ситуации отражается и в *пространственных отношениях:* включение предмета в пространство, которое является как раз главной объединяющей основой всякой реальной ситуации, в «Абсолютном могильщике» становится объектом и средством суверенной игры: конские головы, вырисовывающиеся на вечернем небе, изображены как «прекрасные головы приклеенные к горизонту», то есть пространственно сливающиеся с горизонтом; появление вечерней звезды над горизонтом видится поэту так:

Večernice na nízké skále
Se chystá že vyjde
Krouží kolem ní pták
(«Slunečnice»)

Вечерняя звезда на низкой скале
Готовится взойти
Вокруг нее кружит птица
(«Подсолнечник»)

Здесь на основе оптического впечатления пространственно сближены три явления, в действительности далекие друг от друга: скала — вечерняя звезда — птица. Кузнец в одноименном стихотворении бьет «огромным молотом, который падает с крыши» (оптическое проецирование поднятой руки кузнеца на фон). Все это знаменует смысловой перевес вещей над пространством: при обычном понимании реальной ситуации пространство, содержащее и объединяющее вещи, представляется нам как prius*; здесь же оно лишено своего единства и перевеса над вещами, которые, будучи избавлены от его пут, симулируют произвольные взаимоотношения.

Другое важное следствие и одновременно средство обретения отдельными значениями самостоятельности — *реализация поэтических образов*. Из современной поэтической теории и практики достаточно хорошо известно, что поэтический образ включен в контекст еще теснее, чем другие слова, ибо под влиянием окружающего контекста «...можно вообще заставить всякое слово обозначать то, чего оно в своем потенциальном значении не заключает, иначе говоря — изменять основное значение слова» (Б. Томашевский, Теория литературы, 3 изд., 1927, с. 29). Но если речь идет о том, что отдельные значения становятся самостоятельными, как мы это констатировали у Незвала, необходимо расслабить и сцепленность контекста. Для поэтических образов (тропов) это неизбежно означает реализацию, то есть такое обращение с образным значением, словно оно независимо от контекста и, следовательно, является основным, присущим данному слову вне какого-либо учета связи, в которой слово как раз употреблено. Это ведет к неуверенности при смысловой интерпретации контекста: читатель должен догадываться, какое из слов использовано в качестве прямого наименования, какое — в качестве косвенного (образного).

Пример:

V skleníku
Na jehož průsvitných taškách
Se třpytí
Svaté obrázky
Položené tam
Na počest karafiátů
Zouvá si
Atletický zahradník
Své vysoké boty
A ohřívá
Svá zkřehlá chodidla
Nad ohnivými jazyky
Které tryskají ze země
A působí
Ž e tento muž
Strhané tváře
Pokryté
Hustým cerným vousem
Má oči
Zalité krví

* первичное (лат.)

Ve chvíli
Kdy zabodává do země
Dlouhý
Ostrý
Nůž
(«Bizarní městečko», 40)

В оранжерее
На чьих прозрачных плитках
Сверкают
Иконки
Положенные туда
В честь гвоздик
Снимает
Атлетический садовник
Свои высокие сапоги
И греет
Свои озябшие ступни
Над огненными языками
Которые вырываются из-под земли
И вызывают то
Что этот человек
С изможденным лицом
Покрытым
Густой черной бородой
Имеет глаза
Залитые кровью
В минуту
Когда он вонзает в землю
Длинный
Острый
Нож
(«Диковинный городок», 40)

Смысловое построение стихотворения о садовнике (процитированного здесь целиком) основано на нескольких буквально понятых образах: иконки на стеклах оранжереи следует понимать как отражения солнца в отдельных стеклянных плитках, огненные языки, вырывающиеся из земли, — это цветы. В свете этих реализованных образов, в особенности второго из них, вся ситуация обретает необычный и таинственный смысл. До тех пор пока мы воспринимаем «языки пламени» в прямом значении, поведение садовника в оранжерее кажется нам таинственным обрядом, назначение которого непонятно. Но едва мы осознаем, что «огненные языки» — это цветы, раскрывается реальный смысл происходящего: садовник снимает сапоги не для того, чтобы погреть ноги, а перед работой, глаза у него наливаются кровью не из-за кровожадности и не вследствие какого-то иного возбуждения (как между строк намекает контекст), а потому что он нагибается; длинный острый нож, который он вонзает в землю, — это заступ, которым он рыхлит землю. Но эти обыденные связи и значения в стихотворении намеренно затушеваны: повседневный труд садовника превращается в миф. И настоящие религиозные мифы создаются подобным же образом; в них также реализуются поэтические образы (например, солнце — дракон), и повседневные явления — такие, как восход и заход солнца, получают в результате этого новый смысл, за которым первоначальный смысл лишь сокровенно просвечивает. Мифотворческий процесс обретает у Незвала подлинную монументальность в стихотворении «Дойка», которое — опять-таки с помощью реализованных образов — превращает повседневный акт деревенской жизни в апокалипсическое видение.

Но существует еще один смысловой фильтр, с помощью которого единство ситуации распадается, преломляясь через физическую среду поэзии Незвала. Это *синекдоха*, часть вместо целого, разумеется,

опять-таки синекдоха реализованная и благодаря этому непохожая на примеры из школьных учебников, в которых она, наряду с метонимией, трактуется как простая подстановка иного слова вместо собственного наименования, явственно ощущаемого на заднем плане («крыша», «порог» вместо — «дом»). У Незвала синекдохичность наименования проявляется в том, что часть предмета (или часть тела живого существа) понимается как самостоятельное целое, изолированное в пространственном и смысловом отношении, способное само по себе быть объектом и субъектом действия. Голова «плывет по комнате как клок волос, развеваемый бурей, ... который откладывает на неопределенное время минуту, которая укротит его гребнем». О деревенской повозке, едущей по улице, говорится, что «велосипедист обгоняет две пары граблей, сложенных на решетчатой телеге». Оба эти примера относятся к числу самых простых, ибо в них читателю не только ясно сообщается о синекдохическом характере наименования, но и дается целое, ими заменяемое; в первом случае прямо названа голова, являющаяся владелицей «клока волос, плывущего по комнате», в другом, хотя сначала и говорится о граблях, выступающих в роли синекдохи, заменяющей едущую повозку, но сразу же вслед за этим полным наименованием названа и сама повозка. Однако мы встречаем множество случаев, как раз самых интересных, когда синекдоха дана без каких-либо указаний на свой частичный характер и когда читатель должен сам установить наличие синекдохичности:

Ve staji
.....
Visí
Dýchajícímu krápníku podobný
Útvar
O pěti výčnělcích

(«Dojení»)

В хлеве
.....
Висит
Дышащему сталактиту подобное
Образование
С пятью выступами

(«Дойка»)

Это наименование означает вымя коровы; прежде всего оно перифрастично, ибо описывает вид вещи, избегая этим окружным путем употребления ее названия. Но одновременно оно синекдохично, поскольку выражает часть тела животного без какого-либо намека на целое, который содержался бы, например, в собственном наименова-

нии «вымя»; синекдохичность еще усилена тем, что «образование с пятью выступами» синтаксически непосредственно связано с общим пространственным понятием — хлевом, причем о животном не упоминается. Так возникает неуверенность относительно характера ситуации, что в дальнейшем контексте стихотворения делает возможной игру со смыслом поведения и облика доярки.

Синекдоха — одно из основных семантических средств, применяемых в книге «Абсолютный могильщик». Все существующие здесь наименования в известной мере синекдохичны, ибо уже самое изъятие предмета из смысловых связей ситуации и освобождение его от зависимости по отношению к этой ситуации означает выделение части из целого. Ситуации, столь атомизированные, как это имеет место в стихотворениях «Абсолютного могильщика», позволяют руке или ноге выступать в качестве самостоятельных деталей независимо от личности, которой они принадлежат, и позволяют орудию труда самому по себе играть роль отсутствующего деятеля-человека. Так к синекдохе присоединяется другой важный троп, часто встречающийся в «Абсолютном могильщике», — *олицетворение* и опять-таки, конечно, не олицетворение, известное нам по учебникам поэтики, которое «одушевляет» неживые предметы, а сила неопределенная, но могучая, которая нагнетает впечатление спонтанности происходящего, подчеркивая участие действующего субъекта. Вообще все происходящее в мире по степени спонтанности можно подразделить на три категории: на самой низкой ступени находятся механические процессы природы, лишенные какой бы то ни было спонтанности, поскольку ход их определяется не знающей исключений, заранее данной закономерностью; ступенью выше стоят такие действия живых существ, которые подчинены не закону, не знающему исключений, а привычке, благодаря чему ход их можно предвидеть (например, повседневные действия человека, когда он встает, ест, ложится спасть, и многие профессиональные моменты поведения и действия); наконец, к третьей группе относятся действия в собственном смысле слова, вытекающие из неограниченной инициативы субъекта и потому не поддающиеся предвидению, всякий раз иные. Задача олицетворения — возводить действия первых двух ступеней в третью. При этом нет необходимости, чтобы они всегда были в буквальном смысле слова «одушевлены», как это бывает, например, в басне: это лишь особый случай олицетворения. Достаточно, если вещи, являющиеся в действительности пассивными объектами происходящего, предстанут как активные субъекты, хотя сохранят при этом обычный вид и обычный способ своего проявления; такого рода олицетворение касается не только природных процессов, актерами которых являются вещи, но и тех действий людей или животных, при которых волевая инициатива действующего субъекта ограничена; через «олицетворение» они могут обрести в глазах читателя характер чего-то непредвиденного. Два примера были, собственно, уже приведены выше — в цитатах из

«Косарей» и из стихотворения о садовнике; но наиболее наглядные примеры, безусловно, представляют собой стихотворения «Дойка» и «Фетишизм», которые, однако, слишком обширны, чтобы их можно было здесь процитировать. В первом из этих стихотворений, что уже отмечалось, как свободный акт изображены механические действия доярки, во втором — работа сапожника.

Олицетворение, причем самое радикальное, превращающее чисто механическое действие в якобы сознательную деятельность, может быть достигнуто весьма простыми средствами:

Za větru
Cinkají
V plechem pobitých vratech
Na než útočí písek
Dlouhé
Na železných kruzích zavěšené
Zapomenuté klíče

(«Bizarní městečko», 17)

При ветре
Позвякивают
На обитых жестью воротах
На которые наступает песок
Длинные
Повешенные на железные кольца
Забытые ключи

(«Диковинный городок», 17)

Позвякивание ключей на кольцах — механическое действие, вызываемое порывами ветра. Но ключ — инструмент человеческой деятельности, и простое его присутствие, особенно в связи с дверьми, напоминает о человеке, который, вероятно, только что ушел, забыв ключ в замочной скважине; возможно, он еще вернется, чтобы закончить процесс открывания дверей; пока же его место занимает ветер, который позвякивает ключом или скорее кольцом, на котором ключ висит. Так позвякиванье кольца становится составной частью каких-то угадываемых человеческих действий, которые минуту назад происходили здесь, теперь продолжаются где-то за сценой и через минуту, может быть, снова вернутся на сцену. Благодаря этому угадыванию и такой механический процесс, как игра ветра с ключом, кажется нам спонтанным *действием* неодушевленной вещи.

Иногда олицетворение осуществляется более сложным путем. Так дело обстоит, например, в стихотворении «Шпулька»:

Cívka na sícím stroji
Znepokojuje kout
S pavoukem jenž se bojí
Že by mohla rozšlápnout

Noha na šlapátku
Poháněj ící vertikální kolečko
Jež posouvá látku
Zatímco městečko

V okně potaženém
Vyrudlým sametem
Nad kolenem
S hravým kotětem

Rozplétá cívku
Prîlepenou na kůl zahrádky
A oslepuje dívku
Jež hledí na bílé obrátky

Takže zívá
Protahujíc skrčený klín
A naplňuje ústa v nichž se stmívá
Stínem pavučin

Ta chůze na jednom místě
Strašně ji utlouká
Zívne-li znovu jistě
Polkne pavouka

Шпулька швейной машины
Беспокоит угол
С пауком который боится
Что его может раздавить

Разматывает шпульку
Прилепленную на кол огорода
И ослепляет девушку
Которая глядит на белые обороты

Нога на педали
Приводящей в движение
вертикальное колесико
Которое перемещает материю
В то время как городок

Так что зевает
Потягиваясь давая скрюченной
отдохнуть талии
И наполняет уста в которых смеркается
Тенью паутин

В окне затянутом
Выцветшим бархатом
Над коленом
С игривым котенком

Эта ходьба на одном месте
Страшно ее изнуряет
Если она зевнет еще раз
Проглотит паука

Действие исходит здесь последовательно от субъектов: шпулька, паук, нога, колесико, городок, девушка. Шпулька «беспокоит угол» своим движением, паук боится, нога приводит в движение колесиком, колесико перемещает материю, городок разматывает шпульку, девушка зевает. Из всех этих субъектов единственный, действительно, спонтанно действующий, — это девушка; наряду с ней, разумеется, в известной мере действует и паук, но лишь как второстепенный субъект, зависящий от поведения главного субъекта: он боится, что нога (девушки) может его раздавить. Характерно, что единственный инициативно действующий субъект — девушка — появляется почти в конце стихотворения, последним из всех, как развязка, вплоть до того момента ситуация преднамеренно оставляется неясной, и читатель не может решить, *кто*, собственно, действует. Поведение девушки почти на всем протяжении стихотворения приписывается, с одной стороны, окружающим предметам, с другой, частям тела девушки;

интересна фраза «городок разматывает шпульку», где городок, на самом деле никак в действии не участвующий, приведен в соотношение с ним с помощью оптического проецирования швейной машины, находящейся у окна, на кулису городка за окном.

В стихотворении «Лампа» — игра теней на лестнице виллы понята как хоровод существ; но это тени, отбрасываемые лампой в тот момент, когда она разгорается: как только свет очищается, тени исчезают. Таким образом, вся сцена, очевидно, разыгралась мгновение спустя после ухода того, кто зажег лампу, но о самом этом деятеле в стихотворении нет никаких упоминаний: это игра с «отсутствующим деятелем», замещаемым вещами. Мы однажды уже обнаружили ее в стихотворении о ключах; однако здесь, в стихотворении о лампе, она проявляется выразительнее, поскольку уход деятеля со сцены, судя по характеру изображаемого действия, произошел незадолго до его начала. Еще более выразительно эта игра с «отсутствующим деятелем» проявляется в других произведениях «Абсолютного могильщика», особенно в нескольких стихотворениях из цикла «Ветряная мельница». Так, например, в стихотворении «На дворе» изображается совершенно безлюдный, лишенный какого-либо видимого присутствия человека пейзаж, тем не менее полный движения: пес скалит зубы на хорька, реки полноводно текут, куры «заняты своими суетными потребностями», дикие гуси «ворвались в деревни», в долине закружилась мельница (и «страшная мука течет в мешки»), в мукомольне заколдован ветер, кто-то поет, но люди исчезли и только недопитая литровая кружка стоит на лестнице. В этой цепи тихих обыденных дел без человека кажется возведенным в ранг действий и то обстоятельство, что «ветряная мельница в конце дня отбрасывает тень», что «трава ждет кто ее истопчет» и что «на полях блестит навоз». Перед нами самая обыденная сцена спокойного деревенского дня, когда все люди за работой или отдыхают где-то в закутках, но многочисленные симптомы свидетельствуют об их влиянии и невидимом присутствии; однако это одновременно и таинственная сцена из сказки, герой которой попадает в край, некогда поспешно покинутый обитателями, или эпизод из приключенческого романа, действующее лицо которого входит в деревню, обезлюдевшую после неведомой катастрофы, не стершей тем не менее следов жизни и занятий обитателей. Все три толкования одинаково правомерны: обыденная реальность волшебством смысловых сдвигов была преображена здесь в тайну и одновременно древний литературный мотив выступает в обновленном виде*.

Очень выразительный и специфический вариант игры с отсутствующим субъектом представляет собой стихотворение «Перчатки».

---

* Ср. еще пример применения того же мотива «отсутствующего человека» в современном поэтическом искусстве — рассказ К. Чапека «След» из сборника «Распятие».

Nad knihou jež má tisíc stran
Svítí svíce
Vždy za zvuků hran
Visí nad tou knihou rukavice

Nikdo neví
Kde se tu vzaly
Proč zní sborové zpěvy
Komu odzpívali

Ta kniha jež má tisíc stran
Obrací sama své listy
Vždy za zvuku hran
Je zkropena slzami místy

Její ohnuté růžky
Ohýbají se samy víc a víc
A do knihy padají mušky
Z tajemných rukavic

Ten koženy fantastický pár
S prsty jež o sebe tlukou
Má tvar
Dvou sepjatých rukou

Z jejich namodralých cev
Zatímco slyšet štkání
Prosvítá krev
A prýští z dlaní

Над книгой в которой тысяча страниц
Светит свеча
Всегда при погребальном звоне
Висят над той книгой перчатки

Никто не знает
Откуда они тут взялись
Почему звучат хоры
Кому они уже отпели

Эта книга в которой тысяча страниц
Переворачивает сама свои листы
Всегда при погребальном звоне
Она местами окроплена слезами

Ее загнутые уголки
Загибаются сами больше и больше
И в книгу падают мушки
Из таинственных перчаток

Эта кожаная фантастическая пара
С пальцами что стучат друг о друга
Имеет форму
Двух сцепленных рук

Из их посиневших жил
В то время как слышны рыданья
Просвечивает кровь
И струится из ладоней

Здесь ряд действий: хоровое пение, погребальный звон, переворачивание листов в огромной книге, в связи с которым она постепенно приходит в ветхость, окропление книги слезами, рыданья. Речь явно идет об атмосфере храма, и книга эта, следовательно, требник на алтаре или сборник духовных песен на хорах. Производители всех действий, в особенности же производитель главного из них — перелистывания книги, остаются за сценой. Разумеется, возникает впечатление таинственного действенного взаимоотношения между перчатками и книгой, но только потому, что перчатки как часть одежды служат метонимическим напоминанием рук, которые натягивают их на себя. Сами руки не даны, только представление о них внушено нам формой перчаток, и они возникают как кровоточащий призрак, присутствуя своими реальными свойствами, но отнюдь не субстанциально. Здесь, собственно, затронута очень сложная гносеологическая проблема: как не вспомнить о старых церковных спорах ка-

сательно того, отделима ли субстанция от слов, споров, которые стоили много крови, хотя суть их была только гносеологическая или если выражаться более точно — семиологическая[2]. Подобно тому, как согласно учению о транссубстанции в момент пресуществления свойства хлеба и вина соединяются с субстанциями тела и крови, в стихотворении Незвала вещь («перчатки») вдруг меняет — не изменяя при этом своей сущности — доступные органам восприятия свойства на свойства рук, субстанциально отсутствующих. Учитывая церковную окраску всего стихотворения, позволительно, разумеется, в кровоточении прозрачных рук усматривать напоминание о пронзенных ладонях Христа, которые можно видеть на распятиях, но этим толкованием не отвергается участие в игре с «отсутствующим деятелем» взаимоотношения между свойствами и субстанцией.

Смысловая сложность творческого метода Незвала приводит к тому, что многие из его стихотворений приближаются к *загадкам* и к их аналогии в изобразительном искусстве — загадочным картинкам. Характер загадок присущ в особенности многим стихотворениям из цикла «Диковинный городок». Загадка издавна имеет в поэзии право на жительство. Так, например, в чешской литературе мы обнаружили ее у М. З. Полака (см. нашу статью «Polákova Vznešlnost přírody»), где она возникает из пристрастия к описательному выражению; мы встречаемся с нею далее у символистов (ср. стихотворение Бржезины «Земля»[3]), где появление ее вызвано неопределенностью центральной темы, ослабленной развертыванием поэтических образов в побочные темы. У Незвала делают ее возможной реализованные метафоры, метонимии и синекдохи, имитирующие иные отношения между отдельными элементами ситуации, чем те, которыми они связаны на самом деле. Характер загадок носят уже некоторые их цитированных нами стихотворений, например, стихотворение о садовнике (40) и «Шпулька»; но разгадка в них либо дана самим поэтом («Шпулька»), либо лежит не глубоко от поверхности (стихотворение о садовнике). Однако ход смыслового построения иногда бывает еще более сложным, а разгадка дается еще труднее, порой же стихотворение вообще не поддается разгадке. Приведем несколько примеров:

Kadeřnice
S vysokými účesy
Sedí
Na náměstí
V plechových vanách
A drží si na rtech
Své jemné
Růžovými nehty zakončené ukazováčky

(Bizarní městečko, 24)

Парикмахерши
С высокими прическами
Сидят
На площади
В жестяных ваннах
Приложив к губам
Свои нежные
Заканчивающиеся розовыми ногтями указательные пальчики
(«Диковинный городок», 24)

Как понять эмпирически невозможное смысловое соединение: парикмахерши — ванна — площадь? Однако невозможность эта только кажущаяся. Для того, чтобы это смысловое соединение обрело правдоподобие, достаточен неприметный сдвиг реального значения отдельных наименований: парикмахерши в ванне только изображены на плакатах, висящих на реальной площади. Живописное изображение было, следовательно, поставлено поэтом на один уровень с материальной действительностью, которая им подразумевается, и предметное отношение слов, которыми оно описано, тем самым перемещено на тот же уровень, на котором находится предметное отношение непосредственного наименования «площадь». Так возникает обманчивая семантическая иллюзия, для устранения которой необходима разгадка.

Разгадка менее проста в том случае, если загадка возникла в результате взаимопроникновения двух реальностей в одном образном наименовании:

Rytíř
V azbestovém brnění
Skloněn
Nad nízký dubový špalek
Štípá dříví
A hazí je
Do studny
Ze které stoupá
Čpavý
Krátkými plamínky zbarvený
Namodralý dým
(«Bizarní městečko», 25)

Рыцарь
В асбестовых латах
Склоненный
Над низкой дубовой колодой
Колет дрова
И бросает их
В колодец
Из которого поднимается

Едкий
Окрашенный короткими языками пламени
Синеватый дым
(«Диковинный городок», 25)

Рыцарь в асбестовых латах, судя по намеку, содержащемуся в прилагательном, очевидно, пожарник; об этом свидетельствует и упоминание о языках пламени и дыме; но одновременно он является и кем-то, кто колет дрова и бросает их в отверстие колодца-очага, то есть кочегаром. Загадка двусмысленна, и разгадка ее гласит — либо «пожарник», либо «кочегар»; слияние этих двух противоположных реальных профессий, вероятно, оказалось возможным благодаря топорику, которым вооружен пожарник.

Существуют и стихотворения-загадки, возникшие в результате того, что определенный поэтический образ, данный только в конце стихотворения, семантически окрашивает его предшествующий контекст раньше, чем сам появится в тексте. Так, под № 39 в цикле «Диковинный городок» мы находим стихотворение о мельнице, по мукомольне которой прогуливается венецианский дож, ищущий в мучных ларях свои белые кальсоны. Удивленные этой исключительной ситуацией, мы не приходим в себя вплоть до самого конца стихотворения, когда мы узнаем о стоящей в мельнице постели, «которая имеет форму гондолы». И тогда выясняется, что это сравнение, прежде чем оно было высказано, уже скрытно присутствовало в стихотворении и создало посредством ассоциации призрак дожа, белые кальсоны которого не что иное как метафорическое обозначение муки, заполняющей мучные лари, но и после этого в стихотворении остаются некоторые неясные детали, особенно неясно его начало, где говорится о черном носовом платке, плывущем по розовой канаве. Возможно, речь идет об ассоциации, связанной с восприятием черного, розового и белого цветов, ассоциации, исходной точкой которой является белый цвет муки и которая вещественно реализована «носовым платком» и «порозовевшим молоком»? Текст стихотворения следующий:

Ve mlýně
Jehož strouha
Je naplněna
Lehce narůžovělým mlekem
Po kterém pluje
Černý kapesník
Chodí benátské dože
S petrolejovou lampou
Od moučnice k moučnici
A hledá
Své bílé
Hedvabné spodky

Zatímco hezká mlynářka
Ukolébaná hukotem mlýna
Mechanicky láme
Zuby hřebene
Zabodnutého
Do kaděřavé paruky
Na nočním stolku
Vedle široké postele
Jež má tvar gondoly
Připravené
Odplouti
Tunelem černé podzemní řeky

По мельнице
Канава которой
Наполнена
Слегка порозовевшим молоком
По которому плывет
Черный носовой платок
Ходит венецианский дож
С керосиновой лампой
От ларя к ларю
И ищет
Свои белые
Шелковые кальсоны

А тем временем красивая мельничиха
Убаюканная шумом мельницы
Машинально отламывает
Зубы гребня
Воткнутого
В кудрявый парик
На ночном столике
Рядом с широкой постелью
Которая имеет форму гондолы
Готовой
К отплытию
По туннелю черной подземной реки

Наконец, среди поэтических загадок Незвала есть много таких, которые вообще не поддаются разгадке и толкование их возможно только с помощью поэта, то есть, деятеля, стоящего, совершенно так же, как читатель, *вне* уже завершенного произведения; возможно даже, что относительно решения многих из них, возникших в результате подсознательного ассоциативного процесса, сам поэт оказался в затруднении. Да это и не важно: поэтические загадки задаются не для того, чтобы они были разгаданы, а для того, чтобы они поэтически воздействовали как раз своей загадочностью; ассоциативный процесс, который стихотворение-загадка вызывает в сознании читателя, может привести его к иным результатам, чем те, которые субъективно предполагал поэт; эти результаты могут быть разными и у разных толкователей. Если же мы все-таки попытались разгадать некоторые из загадок Незвала, сделано это было с чисто теоретической целью — дабы объяснить семантический метод, с помощью которого построены это и аналогичные ему стихотворения.

Теперь нужно обратить внимание на еще несколько стихотворений из цикла «Диковинный городок», которые тоже носят характер загадок с тем, чтобы уяснить для себя на их примере роль живописи в поэтическом методе Незвала-сюрреалиста. Из прошлого поэзии достаточно хорошо известно, что поэтическое искусство на протяжении своего развития устанавливает связи с другими искусствами. Последовательно беря в качестве образца то одно, то другое искусство, поэзия стремится достичь их специфического воздействия своими собственными методами или, наоборот, заимствует методы этого другого искусства, чтобы с их помощью получить на своем материале иной эффект. Можно даже сказать, что такое состояние является нормальным; раздающиеся время от времени призывы к чистоте, то есть независимости поэтического искусства от других искусств, слышатся, как правило, только в переходный период между отдалением от одного искусства и сближением, нарочитым или скрытым, с другим искусством. Иначе и быть не может, ибо все виды искусства в значительной мере развиваются совместно как целостная область культуры с общей специфической дифференциацией, отделяющей ис-

кусство в целом от остальных явлений культуры. Одно из искусств всегда играет роль доминанты, которую оно выполняет, осуществляя господство над другими видами искусства или по крайней мере настойчиво стремясь к такому господству; это доминирующее искусство в такой период влияет на развитие и методы остальных искусств. В настоящее время особо тесная связь соединяет изобразительные искусства, прежде всего живопись с поэтическим искусством; поэтическое искусство вступило в эту связь, отказавшись от интенсивного контакта с музыкой, в процессе которого в эпоху символизма оно было преимущественно воспринимающей стороной; завязав вскоре после этого взаимоотношения с живописью, оно претендует на то, чтобы играть роль стороны, преимущественно оказывающей влияние. Появляются даже попытки отождествить «поэтичность» с художественным вдохновением как таковым. У нас поэтизм определял живопись как свободную, независимую от модели игру красок и форм, словом, как цветовое поэтическое произведение. Термин «поэтическое произведение» не означает для поэтизма только стихотворное сочинение, то есть только словесный род поэзии. Поэзия, ars maior*, искусство девяти Муз, поэзия для всех органов чувств, есть то, что означало греческое слово «poiesis» — «в высшей степени свободное творчество». «Поэзия — не только стихи и стихотворения в прозе, поэзия — это и современный театр, цирк, кино, картина и музыка. И не только это. Поэзия — качество определенных вещей и функций, которое существует и там, где нет речи об искусстве. Вне владений художественной и поэтической продукции существуют поэтические предметы и действия, поэтические жизни и поэтические существа... Гегемония поэзии проявляется как раз в том, что поэзией может быть все, всякое свободное и необходимое проявление человеческого духа, всякое человеческое действие, всякая реакция нашей аффективности». Так рисует положение поэзии в современном искусстве К. Тейге (Štyrský a Toyen, 1938)[4].

И, действительно, поэзия оказывает явное влияние на живопись; достаточно указать на то, что современная живопись, начиная с кубизма, постоянно имеет дело с изобразительной транспозицией поэтических тропов — метафоры, метонимии, синекдохи. Тем не менее отношение это не односторонне. Как раз «Абсолютный могильщик» Незвала доказывает, что и поэтическое искусство в свою очередь опирается на живопись. В цикле «Диковинный городок» мы находим стихотворения, смысловое построение которых без аналогии с изобразительным искусством осталось бы недоступным пониманию. Таково, например, стихотворение № 6 из цикла «Диковинный городок»:

* старшее из искусств (лат.)

V úzké chodbě
Pokryté dlaždicemi
Jejichž šachové pole zužuje
Příkrá perspektiva
Stojí
Shrbená stařenka
Má v ruce kouli

A míří
Na prudce osvětlený bod
V němž se zbíhají zdi
A na kterém stojí
Mužíček
Velikosti
Jejího vztyčeného palce

В узком коридоре
Покрытом плитками
Шахматное поле которых сужает
Отвесная перспектива
Стоит
Сгорбленная старушка
В руке у нее шар

И она целится
В резко освещенную точку
В которой сходятся стены
И на которой стоит
Человек
Величиной
С ее поднятый большой палец

Мы оказываемся посреди фантастической действительности: старуха нормального роста, а напротив нее — человек величиной с большой палец, стены (следовательно, плоские образования) сходятся в одной точке, а вовсе не в прямой линии. И все же речь идет о точном описании оптического восприятия, обусловленном произведением живописи. Из истории перспективы известно, каким ухабистым был путь, по которому шел человек, прежде чем преодолел «оптические константы», то есть иллюзию, что размеры людей и предметов остаются в нашем восприятии и со значительного отдаления такими же, как в непосредственной близости, — в противоречии со зрительным впечатлением. Человек долго оставался жертвой «бесхитростного обмана», пока живописная практика и теоретические усилия не доказали, что параллельные линии соединяются на картине в точке схода и что вследствие этого и предметы и человеческие фигуры тем сильнее уменьшаются в зрительном впечатлении, чем более отдалены они от наблюдателя. Поэт переворачивает этот процесс развития наизнанку, понимая размеры, деформированные перспективой картины, как размеры действительные; человек на заднем плане кажется ему карликом величиной с большой палец, стены на самом деле, а не только в зрительном восприятии, сходятся в одну точку. Не лишено интереса, что он выбрал для своего эксперимента картину с мотивом плитчатого коридора; известно, какую роль играла выстланная плитами мостовая («pavimento») в борьбе ренессансной живописи за создание иллюзии глубины пространства (ср. Fr. Kadeřávek. Perspektiva, 1922, s. 28)[5]. Итак, процитированное стихотворение служит наглядным примером транспозиции живописного произведения в сферу поэтического искусства, причем такой транспозиции, при которой формообразующее средство (в данном случае — перспектива), переходя из одного искусства в другое, меняет свой смысл и свою функцию: в

живописи перспектива служит средством достижения иллюзорного совпадения картины с действительностью, в поэтическом искусстве, выраженная словом, она выступает как средство превращения действительности в фантом[6].

Иного рода связь между живописью и поэтическим искусством, но опять-таки связь, в которой активной стороной выступает живопись, можно проиллюстрировать стихотворением № 13 из цикла «Диковинный городок»:

Z vikýřů
Trčí
Šikmo vzhůru
Směrem k západu
Dlouhé a krásné ruce
V bílých rukavicích
Jsou na nich
Diamantové šperky
Na které
Prší

Из чердачных окон
Торчат
Косо вверх
По направлению к западу
Длинные и прекрасные руки
В белых перчатках
На них
Алмазные драгоценности
Которые
Мочит дождь

Странное соединение чердачных окон и женских рук в перчатках на первый взгляд кажется не поддающимся реальному обоснованию, но лишь до тех пор, пока в памяти у нас не всплывет фотографический цикл художника И. Штырского, некоторые фотографии которого репродуцированы в уже цитировавшейся монографии «Штырский и Тоайен». Среди них есть, например, фотография витрины бандажиста, на который мы одновременно видим гипсовые модели частей тела, обтянутых изделиями бандажиста, уличный фонарь и стены домов. Относительная четкость контуров при более внимательном рассмотрении подсказывает, как следует понимать это соединение деталей: в действительности на витрине только гипсовые модели; дома и лампа вступают в нее иллюзорно, своими отражениями на стекле, ограничивающем витрину спереди. Художник воспользовался здесь фотографической техникой для достижения особого перспективного и смыслового эффекта: он проецирует в замкнутое пространство витри-

ны свободное пространство улицы и добивается этим иллюзии того, что пространство улицы заключено в маленькой витрине; дома и фонарь в перспективном уменьшении предстают как предметы, равные по величине не подвергшимся перспективному уменьшению небольшим гипсовым моделям. То же самое происходит и в стихотворении Незвала: и здесь прекрасные руки в перчатках, отягощенные драгоценностями, находятся, вероятно, в какой-нибудь витрине перчаточного или ювелирного магазина, где они фигурируют как восковые модели, между тем как слуховые окна и дождь принадлежат действительности перед витриной, отражающейся в стекле. Такое соединение реалий, очевидно, обязано своим происхождением живописи; речь опять-таки идет о словесной транспозиции творческого проявления, характерного для изобразительного искусства. Поэтическое искусство, которое незадолго до этого подарило живописи свои тропы, вновь берет от него назад этот свой собственный инвентарь в том виде, какой ему придало соприкосновение с материалом живописи: фотографическая техника проецирования вертикального отражения в материальную действительность витрины представляет собой изобразительную аналогию поэтической техники взаимопроникновения двух смысловых планов: не-образного и образного, — техники, распространенной в поэзии уже со времен символизма.

Небезынтересно, наконец, напомнить о сходстве между портретами, составленными из вещей, которые известны нам, например, по живописи барокко — ср. картины Дж. Арчимбольдо[7], репродуцированные в журнале «Volné směry» (roč. 33, 1937, s. 234 n.), — с поэтическими портретами могильщика, сапожника, кузнеца и пахаря, вошедшими в книгу Незвала. И тематическое сходство свидетельствует о родственности, ибо Арчимбольдо тоже создавал портреты представителей отдельных профессий — повара и владельца винного погреба, составленные из инструментов или материалов данных профессий: изображение повара составлено из блюд, горшков, шумовок, сковородок, улиточьих панцирей и яичной скорлупы, костей животных и т. д.; владельца погреба — из бочек, кранов, бутылок, стаканов, штопоров и т. д. Из незваловских портретов этой технике наиболее точно соответствует давшее название всему сборнику стихотворение о могильщике, тело и одежда которого в стихотворении по частям складываются из ингредиентов тления и кладбищенского инвентаря. Несколько иной вариант этой техники демонстрирует вступительное стихотворение сборника, названное прямо «Человек, который складывает из предметов свой портрет»: пространственная организация, отвечающая сущности живописи, заменена здесь временно́й последовательностью, присущей поэзии; духовный портрет героя складывается из вещей и существ, с которыми он последовательно встречался на своем жизненном пути.

Вполне естественно, что при этой одержимости живописью Незвал обратился также к изобразительной аналогии загадки — таинствен-

ной картинке — с тем, чтобы транспонировать все в словесный материал. Причем он взял на себя отнюдь не роль загадывающего загадку (как он это сделал в словесных загадках), а роль того, кто ее разгадывает. В качестве загадки он задал себе случайные изображения, возникшие в результате того, что жидкое пятно черной гуаши было раздавлено между двумя листами бумаги; толкование этих изображений он дал в цикле стихотворений, представляющих собой отдаленную аналогию тех поэтических сопровождений репродукций с картин в иллюстрированных журналах, какие, например, охотно писал некогда Врхлицкий. Различие заключается, безусловно, в том, что тематизация осуществляется здесь только в стихотворении, а отнюдь не в самом изображении, которое интерпретируется. В книге всякий раз помещены и изображение и соответствующее стихотворение (цикл «Декалькомания»), и смыслообразующий процесс возникает при их взаимном сопоставлении: стихотворение без изображения теряет смысл так же, как изображение без стихотворения. Соединение поэзии с живописью в этом эксперименте доведено до парадокса.

Мы завершаем анализ «Абсолютного могильщика» Незвала и приступаем к подведению итогов. Оказалось, что поэтический метод этой книги отличается строгим единством. Основной его принцип — обретение самостоятельности отдельными мелкими и мельчайшими смысловыми целыми. Предложение и стих осуществляют эту тенденцию характером своего построения. Смысловые отрезки, освобожденные от взаимозависимости, вступают в свободные и непредвиденные смысловые отношения, нарушающие единство ситуации. В нарушении единства ситуации берет свое происхождение иллюзия, так что вместо словесных наименований, связанных волокнами устоявшихся взаимоотношений, мы имеем перед собой вещи, ими обозначенные, смысловую связь между которыми еще только нужно найти, и задача обнаружить ее предлагается читателю. Опредмечивание словесных значений проявляется также в реализации поэтических образов, с которыми обращаются так, словно они употреблены в непереносном значении: место вещи, которую они обозначают в данной связи образно, занимает вещь, которую они соответственно обозначают как лексические единицы; разумеется, контекст в результате этого утрачивает строгое единство и предметная ситуация нарушается. Но в конечном счете нарушается и смысловое единство самой вещи: отдельные ее части обретают способность функционировать как самостоятельные целые. Так возникает особой вид синекдохи. Непредвиденность и неопределенность отношений, в которые вещи (или части вещей) вступают на глазах читателя, приводят к тому, что даже механические и пассивные процессы обретают иллюзорную видимость активных действий, исходящих из свободной инициативы. Это некий вид персонификации. Случается также, что взаимодействия вещей сгруппированы так, чтобы читатель ощущал за ними деятеля — человека, который, однако, не присутствует на сцене, а пребывает где-то за ней.

Всеми названными приемами текст ставит перед читателем задачи значительной трудности; поэтому стихотворения часто приобретают характер загадок. Опредмечивание значений придает смысловой игре определенную независимость от словесного выражения; это позволяет поэзии установить контакт с живописью, транспонировать формообразующие средства живописи в поэзию. Поэтический метод «Абсолютного могильщика» состоит, следовательно, в игре с предметным отношением, соединяющим знак с действительностью. И опять-таки в первую очередь внимание сосредоточивается на реализации знака: обычная задача знака — *замещать* явление действительности, причем явственно сохраняется сознание факта такого замещения; Незвал же позволяет знаку *сливаться* с действительностью, делать вид, будто он есть сама действительность. Однако эта игра со знаком имеет очень важный эквивалент в жизненной практике. Мы живем в эпоху необычайного акцентирования знака: общественная, экономическая, политическая организация в последние десятилетия обрели в процессе развития такую сложность, что ими нельзя овладеть иначе как с помощью знаков, замещающих действительность, часто даже с помощью многоэтажной надстройки знаков (знак знака). Так, например, экономисты начинают сознавать, что в соответствии с постепенным ослаблением строгой зависимости валют от их золотого содержания, связывавшего деньги с материальной действительностью, все сильнее проявляется знаковый их характер. Возрастание роли знака неизбежно и неотвратимо, но оно имеет и свои теневые стороны. До сих пор мы во многом не овладели знаком, большей частью потому, что он не познан во всей сложности своего построения и своих функций: семиология, наука о знаке, к созданию которой ясновидчески призывал де Соссюр, все еще находится в пеленках. Научное развитие второй половины XIX века научило человека пренебрегать существованием нематериальных, но при этом реально воздействующих значений, посредничающих между человеком и вещами; только современная лингвистика и современная философия, начиная с Гуссерля, вновь проявляют к знаку теоретический интерес. И на этом пути наука о знаке встречается с искусством. Отважные эксперименты, которые искусство производит со знаком, обнаруживают перед наукой скрытый механизм применения знака к действительности, скрытый потому, что значительная часть этого процесса происходит, как правило, в подсознании. Цель нашей работы — указать на возможности, которые предоставляет научному изучению знака современная поэзия. Наряду с этим, одной из побудительных причин ее написания было и стремление показать, что искусство, указывающее современному человеку путь к познанию всемогущего знака, а тем самым и к овладению им, эффективно выполняет наиболее присущую ему задачу.

ТРАДИЦИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ*

В период, когда вопрос о самобытности чешской национальной культуры приобретает роковое значение (ибо только способность жить в полном культурном содружестве с остальными нациями, но при этом перерабатывать чужие импульсы и влияния по собственному образу и подобию позволяет нации равноправно участвовать в международном соревновании культур), в сборнике, посвященном исследователю, который всей предшествующей своей деятельностью отвечал на вопрос о самобытности чешской словесности, стремясь найти все более полный ответ на него, вполне уместно, как нам кажется, приглядеться к своеобразию развития художественного формообразования в чешской литературе. Это тем более надлежит сделать, что Арне Новак (особенно в своей работе «"Дорога в Крконоше"» Махи в «Listech filol», XXXVIII) был у нас одним из первых пионеров изучения литературного формообразования. Впрочем, проблема формообразования для истории литературы отнюдь не какой-нибудь периферийный вопрос: художественное формотворчество — отличительный признак, отделяющий поэтическую манифестацию от остальных видов языковых манифестаций; таким образом, история формообразования прослеживает развитие той стороны поэтического творчества, которая специфична для поэтического искусства. Кроме того, история формообразования тесно связывает поэтическое искусство с развитием национального языка. Если в центре нашего внимания самобытность чешского поэтического искусства, такая отправная точка — одна из самых плодотворных.

Прежде всего нужно, однако, условиться, что мы намерены понимать под формообразованием. Первое само собой напрашивающееся понимание — это понимание формообразования как художественной техники. Так формообразование рассматривается в руководствах, ко-

---

* В чешском языке русскому слову «форма» соответствуют два слова «tvar» и «forma». Я. Мукаржовский придает этому различию терминологическое значение, и мы переводим здесь и везде в книге, где это оправдано содержанием, «tvar» как «формообразование», «forma» как «форма» (прим. перев.).

торые учат стихотворству. Причем не обязательно иметь в виду учебные руководства по поэтике, метрике и поэтической стилистике; сами поэты уделяют внимание ремесленной стороне своего искусства, и вплоть до новейшего времени нередки случаи, когда действительно выдающиеся поэты пишут о ремесленной стороне поэтического искусства целые трактаты (напр., во французской литературе, где везде придавалось большое значение поэтической технике, сочинения Банвиля, Кана, Дюамеля, Вильдрака, Ромена[1]; у нас можно вспомнить недавно изданную отдельной книгой работу Гавличека о стихе чешской народной песни[2]). Нельзя отрицать, что это понимание, обладающее достойным уважения прошлым, имеет некое вполне реальное соответствие в действительности: в поэтическом искусстве, так же как в каждом искусстве, есть нечто, чему можно научиться, хотя, разумеется, техника поэтического искусства не столь сложна и зрима, как техника в других искусствах, напр., в музыке. Тем не менее в развитии поэтического искусства есть периоды, когда техническое умение находится в центре внимания. Так обстоит дело, напр., в поэзии немецких мейстерзингеров или в эпоху французского классицизма, когда Шаплен высказывает убеждение, что с хорошим знанием правил можно «без большого взлета» создать хороший эпос. Впрочем, и у поэтов нашего Возрождения, которые считали занятия поэзией патриотической обязанностью, интерес к технической стороне дела порою преобладал над художественной силой: Пухмайер и его друзья не останавливались перед тем, чтобы некоторые уже готовые стихотворения первого тома «Собрания стихотворений и песен» переложить иной стихотворной техникой, стихом тоническим вместо силлабического. Итак, поэтическая техника является важным фактором, однако сложность поэтического формообразования ею далеко не исчерпывается. Кроме того, всякая техника имеет склонность придавать своим правилам значение, не зависящее от развития, вытекающее из самой сущности вещи и, несмотря на справедливые требования, выдвигаемые процессом развития, осуждать всякое отклонение от этих правил как ошибку. Так расценивал, например, развитие чешского поэтического искусства, имея в виду метрику, Й. Краль. Разумеется, технические правила лишь кажутся неизменными, и вполне можно было бы написать историю поэтической техники, рисующую изменения, казалось бы, неизменных правил, но это не была бы история поэтического формообразования.

Другое понимание, являющееся, в сущности, наследием романтического индивидуализма, видит в формообразовании уникальное сочетание всех элементов и частей произведения: определенное содержание требует именно такой и никакой иной формы, а и то, и другое вместе — и содержание и форма — представляют собой единственно возможное выражение личности автора. Это понимание хотя и передает изменчивость формообразования, но не передает динамическую закономерность этой изменчивости. Если каждый творческий инди-

вид приходит с собственным, неповторимым формообразованием, то динамические связи, объединяющие отдельных индивидов в процессе развития, можно искать лишь в материальной и духовной среде, оказывающей влияние на формирование индивидуума, а ни в коей мере не в самом формообразовании.

Наконец, третье понимание формообразования состоит в том, что оно трактуется как явление, непрерывно само по себе развивающееся в соответствии с собственной внутренней закономерностью. Это вовсе не значит, что при этом оставляются без внимания влияния, приходящие извне, например, из среды, сформированной тем или иным временем и местом, из иностранных литератур и т. д. Эти внешние влияния функционируют по отношению к внутренней закономерности развития как случайности, достаточно сильные, чтобы обусловить движение, но слишком слабые, чтобы нарушить закономерную связь внутреннего развития. В каждом произведении как в точке пересечения скрещивается несколько иных динамических рядов с динамическим рядом формообразования, и их взаимное напряжение дает импульс для изменения прежнего состояния этого ряда. Следовательно, это понимание формообразования не упускает из виду ни одной из проблем развития и не стремится отгородить произведение от окружающего мира. Но оно предполагает четкую линию последовательного развития самого формообразования и освобождает его изменения от кажимости случайности. Так предоставляется возможность построить историю поэтического искусства, основываясь на его собственной сущности, на том, чем поэтическая манифестация отличается от непоэтических языковых манифестаций.

Как выглядит формообразование с этой точки зрения? Уже неоднократно подчеркивалось, что его нельзя отождествлять с «формой» как простой частью произведения, потому что формообразованием в известной функции (эстетической) является произведение в целом. Речь, однако, идет о следующем: может ли рассматриваться как формообразование только общее построение произведения или свойствами самостоятельных формообразований обладают уже отдельные его элементы, такие, например, как ритм, эвфония, выбор слов, синтаксическое строение и т. д.? Под углом зрения развития необходимо принять во внимание, что все эти элементы как средства поэтического воздействия обладают каждый в отдельности своим собственным развитием и, следовательно, соответствуют нашему пониманию формообразования. Но характер развивающихся формообразований имеют, с другой стороны, и общие поэтические категории — поэтические жанры, каждый из которых включает в себя множество отдельных произведений. Итак, все вопросы, касающиеся развития поэтического формообразования, очень сложны, и наша проблема своеобразия формообразования в чешском поэтическом искусстве не может быть исчерпана в одном исследовании, а тем более в короткой статье; по-

этому нам придется удовольствоваться несколькими самыми общими, скорее методологическими наметками.

Прежде всего нас будет интересовать, имеет ли чешское поэтическое построение в целом и в частях какие-либо черты, которые характеризовали бы его *неизменно*, на протяжении всего его развития. Ответить на этот вопрос следует положительно: эти постоянные признаки даны некоторыми основными и сохраняющимися на протяжении всего развития поэтического искусства свойствами чешской языковой системы. Такими свойствами являются, например, ударение в начале слова, количественная характеристика гласного, не зависящая от ударения, свободный порядок слов. Какое значение имеет характер чешского ударения и чешской долготы гласных для чешского стихотворного ритма на всем протяжении его развития — было показано в трудах Р. Якобсона, прежде всего в «Základech českého verše» (Praha, 1926); что касается порядка слов и его влияния на формирование интонации в стихе и в прозе, да будет нам позволено указать на некоторые собственные наши работы[3]. Разумеется, эта предопределенность развития формообразования основными свойствами языковой системы не должна пониматься таким образом, будто язык тормозил развитие поэтического построения или даже определял его оптимальный характер, как полагал, например, Йоз. Краль, считая тонический стих единственно подходящим для чешского языка.

Влияние языка на развитие поэтического построения состоит в том, что каждый язык по-своему решает задачи, которые ставит перед ним развитие европейского поэтического искусства, задачи, которые, начиная с XIX столетия, обычно обозначаются названиями поэтических направлений (реализм, «Парнас», символизм и т. д.), и в том, что одно и то же явление, например, определенный вид метра или рифма, осуществляемое в разных языковых материалах, обретает совершенно разный вид и совершенно различные функции. Так, например, ямб представляет собой совершенно иной размер в чешском языке, бедном на восходящие и нисходящие словесные целые, необходимые для него*, чем в немецком языке, где такие целые встречаются в изобилии; мужская рифма — это одно явление в английском языке, где «в некоторые периоды она была единственным видом рифмы и еще и сейчас встречается чаще всего»**, и совершенно другое в чешском языке, где возможность мужских и женских рифм равна, — причина и здесь в различии языковых систем. Что касается разного решения одних и тех же художественных задач на разных языках, то в качестве примера можно привести люмировский стих, который явно стремился добиться слитной интонации, характерной для французского александрина, особенно александрина Гюго

---

* *O. Zich.* O rytmu české prózy, Živé slovo I, 1920.

** *P. Verrier.* Essai sur les principes de la métrique anglaise I, Paris, 1909, p. 206[4].

и парнасцев, но достигал этого воздействия совершенно иными средствами, чем французский стих, а именно частым изменением порядка слов; но именно это изменение порядка слов имело большое значение для дальнейшего развития чешской поэзии. Этих и им подобных фактов достаточно уже самих по себе, чтобы засвидетельствовать неизбежную самобытность каждого национального поэтического искусства и чтобы по крайней мере частично объяснить, почему одно и то же европейское литературное движение, например, символизм или футуризм, в разных национальных литературах нередко могло обрести столь различный вид. Как только мы явственно осознаем связь литературы с соответствующим языком, мы не будем уже так охотно понимать европейское литературное развитие как расходящиеся волнами круги, начинающиеся в одном центре или небольшом числе центров как процесс, в котором принимает участие один или небольшое число активных национальных субъектов и множество пассивных объектов. Если говорить об истории чешского поэтического искусства, это означает, что мы не будем без должной осторожности прилагать к ней исторические понятия, созданные для иных литератур, и не станем оставлять без должного внимания, особенно при разработке периодизации, своеобразный ход и своеобразные черты отечественного формообразовательного развития, и в этом отношении нужно указать на А. Новака как на пионера.

Однако самобытность литературного формообразования в той или иной письменности состоит не только в постоянных признаках, но и в непрерывности его развития. Однако созданное формообразование не утрачивается, хотя и оказывается превзойденным в процессе дальнейшего развития: во-первых, наиболее близкое последующее формообразование, которое частично содержит в себе, а частично отрицает предшествующий этап, выступает как его противоположность, что в значительной степени определяет характер нового формообразования, во-вторых, когда-либо найденное решение становится составной частью запаса средств, из которого оно в будущем может быть в любой момент извлечено хотя бы даже для иной цели, чем та, какой оно служило первоначально. Так, например, ни одна из стихотворных форм, возникших в процессе развития данной письменности, навсегда не забывается, и мы видели как раз на примере развития чешской поэзии последних лет, что в ней неоднократно с измененной функцией звучали более старые стихотворные формы, начиная с пухмайеровского стиха и кончая люмировским (ср. некоторые сборники Незвала). В известном смысле запас формообразований, накопленный определенной национальной литературой, способствует ее совершенствованию в будущем. Разумеется, современная эстетика вполне обоснованно придерживается взгляда, что в искусстве нет процесса, а есть только чередование разных вариаций художественного построения, каждая из которых в равной мере соответствует эстетическим требованиям времени и среды, ее породивших, и в равной мере долж-

на быть преодолена последующим развитием. Однако весьма вероятно, что чем более длительный путь развития прошла та или иная литература и чем больший запас формообразований и их оттенков она при этом обрела, тем тоньше и сложнее реагирует она на новые импульсы процесса развития.

В качестве примера постоянного формообразовательного достижения, представляющего собой нечто большее, чем переходную стадию, приведем эпизод из истории развития чешской стихотворной интонации. Сложная игра интонационных форм, которой предается поэзия последних лет в руках ряда поэтов (например, Горы, Сейферта, Незвала), была бы невозможна без предшествующего завоевания люмировской школы, состоявшего в том, что интонация была освобождена от подчиненности ритмическому членению, благодаря чему возникло действенное напряжение между ней и ритмом (ср. люмировский enjambement); только в результате этого интонация стала самостоятельным средством формообразования в стихе. В этом отношении люмировцы знаменуют собой важный рубеж в истории новой чешской поэзии и их заслуга предстает как постоянная ценность. И тут ничего не меняет тот факт, что обретение стихотворной интонацией самостоятельности связано с определенным моментом развития. Дело в том, что, если говорить о внутренней закономерности развития, она возникла из потребности оживить слишком метрически правильный стих, к которому чешская поэзия по необходимости вернулась после того, как она отказалась от свободного метрического рисунка; если говорить о внешних влияниях, этому способствовал пример французского стиха, к которому было привлечено внимание западнической ориентацией чешской культуры, начавшей сказываться как раз в то время. Доказательством того, что, несмотря на связь с определенной точкой развития, освобождение интонации от подчиненности ритму имело для чешской поэзии надвременное значение, служат попытки такого освобождения, предпринимавшиеся задолго до люмировцев. Послушаем, что говорит об этом Якобсон в предисловии к изданию «Sporu duše s telem» (Praha, 1927): «Характерно, что всякий раз, когда чешский стих вступает в период повышенной, подчеркнутой стопности, мелодические проблемы обретают особую заостренность. Чрезмерно навязчивая ритмическая энергия и принудительное скандирование требуют богатой мелодики как организующей доминанты стиха... Поэты XIV века осмеливаются злоупотреблять тенденцией к стопности почти исключительно в лирически окрашенных стихах, где повышенная эмоциональность речи делает возможным необычайное богатство интонационных построений. Автор легенды о св. Катерине, стремясь воспрепятствовать прозаизации стиха, вынужден достигать мелодического богатства с помощью многочисленных патетических монологов... Строгие стопные стихи соратников Пухмайера вызвали бурную эпоху переоценки отдельных просодических элементов, и эта переоценка проходила прежде всего под знаком мелодиза-

ции стиха. Аналогичное явление имело место, когда выкристаллизовался неумолимый стопный стих люмировцев. Все реформы этого стиха, предпринятые модернистами, включая жесткую реакцию против классического стиха, имели в виду прежде всего мелодизацию стиха». Удивительно, до какой степени инициатива люмировцев, казалось бы, тесно связанная с задачами своего времени, обретает в этой широкой перспективе надвременное значение. Аналогичную картину мы видим и в других случаях. Так, например, бржезиновский символизм овладел внутренним механизмом поэтического образа не только для себя, но также и для дальнейшего развития чешской поэзии, хотя последующие поэтические школы обращались с поэтическим образом иначе и выявили иные его стороны.

Результаты формообразовательного достижения обретают постоянство и посредством своего влияния на язык, причем не только на «самоцельный» поэтический язык, но и на язык, служащий практическим потребностям коммуникации. Несомненно, мы не должны искать первоочередные проявления этого влияния в зримом обогащении языка новыми словами, новыми морфологическими формами и т. д., как раз в этом плане такое влияние незначительно. Но поэтическое формообразование навязывает отдельным средствам выражения новые функции, бросая тем самым новый свет на всю языковую систему и ставя ее в новое, небывалое до тех пор отношение к действительности. На первый план выступают способы выражения, часто существовавшие в языке уже ранее, но в ином значении и в меньшем объеме. Приведение примеров, с одной стороны, заняло бы слишком много места, а с другой — раздел чешского языкознания, посвященный влиянию поэтического искусства на язык, до сих пор слабо разработан, хотя мы можем наблюдать это влияние и в собственном языковом сознании. Достаточно, однако, напомнить, что обновление литературного языка в начале девятнадцатого века совершалось посредством поэтических произведений и что мы должны быть благодарны за него Йоз. Юнгману, ученому и поэту одновременно.

Как мы показали, развитие поэтического искусства и поэтического формообразования — это одновременно постоянное изменение и постоянное сохранение предшествующего состояния. И то и другое — и изменение и сохранение старого — определяет своеобразие данной литературы: сохранение предшествующего состояния тем, что оно увеличивает запас существующих решений формообразовательных проблем, придавая своей непрерывностью специфическое направление развитию. Примером того, насколько важным для характера национального поэтического искусства фактором является непрерывность его развития, может служить в чешской литературе функция поэтического искусства барокко. До недавнего времени существование его почти не принималось во внимание и эпоха контрреформации считалась периодом полного нарушения литературного развития; еще

в «Современной чешской литературе» (1908) Шальды новая чешская письменность трактовалась как литература, искусственно привитая к старой традиции после длительного прерыва развития. Но недавние исследования чешского литературного барокко, инспирированные главным образом изданиями и работами Вашицы[5], показали, что развитие не было прервано и в этот период, хотя, конечно, необходимо добавить, что текло оно тонкой струйкой и было сильно ограничено в отношении числа поэтических жанров. В результате этих исследований стала явственной важность периода барокко для чешского литературного развития: хотя барокко не было, как полагают некоторые его почитатели, эпохой могучего подъема чешского литературного творчества, без учета воздействия барокко нельзя понять последующее развитие. Сейчас все отчетливее выясняется, как сильно именно в формообразовательном плане опиралась литература Возрождения на литературное барокко; применительно к творчеству Махи на это указал Вашица и это доказал Чижевский[6]. Но можно подойти еще ближе к современности: историками чешской литературы был уже затронут вопрос о следах барокко[7] у Неруды и Бржезины. И эта тонкая струйка литературного творчества, как раз потому, что именно благодаря ей сохранилась динамическая последовательность, оказала могучее воздействие на дальнейшее развитие. Этот пример нагляднее, чем многие иные, демонстрирует значение динамической последовательности для своеобразия развития литературного формообразования в определенной письменности.

До сих пор мы в первую очередь включали в ход своих рассуждений лирику. Это естественно, ибо лирика, благодаря свободе своего обращения с материалом поэтического искусства — языком, всегда является главным источником обновления и главным стержнем развития поэтического искусства. К чешской лирике это относится в повышенной степени, ибо «если чешские романописцы, исключая деревенскую повесть, придумали лишь незначительный оттенок обычного общеевропейского стандарта, причем еще скорее в тематике, чем в форме, то гордости чешской литературы — лирической поэзии — нельзя отказать в весьма успешных поисках своеобразия выразительных средств» (A. Novák. «Dějiny české literatury» в «Čsl. vlastivědě», VII). Кто-нибудь, однако, может возразить, что в нашем понимании формообразование слишком сильно зависит от языка, что мы, следовательно, в самом деле трактуем его как форму, пренебрегая содержанием, которое явственно преобладает в эпике, особенно прозаической. Итак, обратимся на какой-то момент к художественной прозе. И здесь полностью применим тезис об участии *всех* без различия *элементов* произведения в поэтическом формообразовании. Жизненный материал вступает в произведение отнюдь не как чужеродный элемент, приходящий извне, а как значение, полностью определяемое лишь формообразованием, в построении которого принимает участие и содержание. Уже сам выбор материала в большой степени зависит

от художественного замысла, который должен быть осуществлен. Свидетельства того, что выбор материала связан с художественной структурой, чрезвычайно многочисленны. Так, например, разбойничьи и аналогичные им сюжеты у романистов байронического склада хотя и возбуждали во всех литературах сопротивление со стороны критиков, были лишь побочным явлением радикального изменения *всего* художественного построения эпоса. Литературоведение установило также прямые связи определенных мотивов с определенными элементами формообразования; так, Якобсон констатировал у Махи связь между некоторыми мотивами и ритмом (сборник «Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938). Порой даже в эпической прозе средства выражения, так же как в лирике, преобладают над выраженным содержанием; достаточно напомнить прозу Махи и некоторые книги Ванчуры. В известной степени, собственно, всякая художественная проза своей содержательной стороной связана с уровнем развития того языка, на основе которого она возникает. Неопровержимое подчинение прозы лирике, которое мы наблюдаем на всем протяжении развития чешского поэтического искусства в XIX веке, в значительной мере можно объяснить интонационной, синтаксической и семантической неразработанностью чешского предложения. Поэтому также чешская проза непосредственного кануна войны и послевоенная, хотя она уже достигает мирового уровня, столько усилий отдает разработке синтаксического построения; свидетельством этого служат сочинения К. Чапека, Дуриха, Ольбрахта и в особенности Ванчуры. Некоторые из названных прозаиков опирались при этом отнюдь не на предшествующую прозу, а на лирический слог. Я. Дурих за себя и своих сверстников теоретически сформулировал принципы подхода к созданию нового слога чешской прозы; его работа «О слоге латинском и слоге чешском» («Slovo a slovesnost», I) заканчивается характерным диагнозом: «Совершенство слова есть завоевание, причем завоевание реальное. Это совершенство нельзя сконструировать искусственно, произвольно. Оно связано с качеством жизни, с качеством деяний. Современный чешский слог все еще находится в первоначальной стадии лиризма. Это слог молодой. В этом его несовершенство. В этом, однако, и вся его надежда».

Таким образом, проза, поэтический жанр, в котором содержание преобладает над формой, не столь далека, как это казалось бы на первый взгляд, от лирики, формации, где преобладает языковая сторона. Поэтому многое из того, что было сказано о самобытности развития чешской лирики, относится и к эпической прозе. Однако это не освобождает чешское литературоведение от обязанности дать историю формообразования в эпической прозе. Такая задача заманчива как раз потому, что развитие прозы в чешской литературе, по крайней мере на первый взгляд, отличается более слабой внутренней связью, чем развитие лирики; возникает впечатление, будто временна́я после-

довательность изменений определялась здесь иностранными влияниями. Тем интереснее будет проверить и на материале прозы принцип структурального понимания формообразования, согласно которому нет формообразования, не обладающего непрерывной связью во времени. Тема и форма носят преходящий характер, но формообразование, представляющее собой энергию, которая поддерживает единство всех элементов произведения, протекает во времени непрерывно. Это относится и к формообразованию чешской прозы: если сейчас ее профиль уже, несомненно, самобытен, то корни этого своеобразия нужно искать прежде всего в ее собственном прошлом. Если она долго была жанрово ограничена деревенской и исторической повестью, то и это обстоятельство своеобразно окрашивает ее современное состояние, как об этом свидетельствует историческая проза Дуриха и Ванчуры. Обращаясь к отечественной лирике, она черпает из наиболее близкого ей источника. И наконец прежде всего: так же, как лирика, она вырастает из духа чешской речи.

СМЫСЛОВОЕ ПОСТРОЕНИЕ И КОМПОЗИЦИОННАЯ ОСНОВА ЭПИКИ КАРЕЛА ЧАПЕКА

В предыдущей статье мы говорили о звуковой стороне прозы Чапека[1]; но мы отметили также, что этой стороной наш интерес к прозе Чапека и наш анализ ее не исчерпывается. Речь, в сущности, уже тогда шла и в еще большей степени пойдет в настоящей статье скорее о «реконструкции того не имеющего специфического содержания жеста, с помощью которого поэт объединяет в смысловое целое элементы своего произведения»[2], то есть о смыслообразующем процессе, в результате которого возникло произведение и который при чтении вновь совершается в сознании читателя. Подобный же путь мы избрали уже при анализе смыслового построения творчества Махи в работе «Генезис смысла в поэзии Махи» («Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938). Избранный нами метод будет здесь опять использован для монографического исследования творчества одного поэта; при этом мы стараемся постичь в творчестве поэта не только художественное начало, но и то влияние, которое он оказывает своим произведением на отношение человека к повседневной действительности. Конечная цель этого метода, если бы с его помощью удалось более широко овладеть процессом литературного развития, — создание такой истории чешской художественной прозы, которая, исходя из того, что́ именно в искусстве составляет искусство, вместе с тем учитывала бы и гносеологическое значение искусства.

Оттолкнемся от итогов статьи об интонации у Чапека: мы пришли к выводу, что она свободно течет, используя повторения и контрасты по образцу лирической интонации, которой обязана своим происхождением. Для более точной характеристики нужно добавить, что эта интонация не устремлена вперед, в концу предложения, как была, если говорить о лирической интонации, устремлена интонация Врхлицкого и Чеха, применительно к которой сами поэты говорили о

«симфоническом складе бурных строф»* и под влиянием которой особенно у Врхлицкого «образ несется за образом, стремительно, словно влекомые вихрем, почти бешено, так что все мелькает»**.

У Чапека интонационные отрезки скорее склонны присоединяться друг к другу, образуя цепочки с равнозначными и взаимно сравнимыми звеньями, протекающими без градации, — отсюда повторение и контраст как методы художественного использования интонации.

В смысловом отношении этому интонационному характеру прозы Чапека соответствует многократное повторение одного и того же члена предложения или одинаковой синтаксической конструкции, что мы наблюдаем прежде всего в его первых книгах, еще несущих прямые следы лирического стиля. Приведем несколько примеров из «Мучительных рассказов»:

Но когда вечером он ждал в высоком, сыром вокзальном зале запоздавший поезд, его охватила какая-то всеобъемлющая тоска: тоска от грязи и нищеты, которые он видел вокруг, усталость людей, которые приехали, разочарование тех, кто напрасно ждал.

(«Деньги»)

Здесь подлежащее главного предложения после двоеточия распространено троекратным соединением имени существительного с определенным предложением, связанным с ним при помощи относительного слова.

Слово за словом перед ним вырисовывалась картина ее жизни рядом с разъевшимся, жадным и грубым мужем, который оскорблял ее в присутствии служанки, унижал в спальне и отравлял ей жизнь вечными сценами из-за пустяков, который глупо растратил ее приданое, дома скупился и в то же время дорого платил за удовлетворение своей идиотской ипохондрии.

(«Деньги»)

Хотя содержание этой фразы можно назвать каким угодно, но только не лирическим, построена она очень соразмерно: три адъективных определения при слове «муж» — затем шесть определительных предложений с относительными словами, разделенных на две группы по три предложения в каждой посредством повторения местоимения «который».

Но при всей своей схематичности синтаксическое построение у Чапека сохраняет гибкость. Например:

---

* Врхлицкий о «Гусите на Балтике» Чеха, цит. по книге Стрейчека «Lumírovci a jejich boje», Praha, 1915, s. 52[3].

** J. Neruda, Sebrané spisy, Literatura II, Praha, 1911, s. 373.

И снова льется поток жалоб, теперь уже более прерывистый, вялый, тихий; подробности повторяются, события расплываются, и вдруг Ружена умолкает и спрашивает: «А как ты, Иржи, как твои дела?»

(«Деньги»)

Содержание фразы требует смыслового декрещендо[4]; и фраза, действительно, спускается сначала трехступенчатым определением группы сказуемого, затем четырьмя самостоятельными предложениями с сочинительной связью, разделенными на две группы по два предложения в каждой.

В позднейших книгах, где лирический стиль уже затенен использованием разговорной речи и диалогичностью, о которой шла речь в предыдущей статье, так же явственны следы соразмерности в построении предложения:

Я думал, что он сильнее всех людей; от него пахло дешевым табаком, пивом и потом, мощная телесность его наполняла меня своеобразным наслаждением: чувством безопасности, надежности и силы»

(«Обыкновенная жизнь», VI)*

В конце двух простых предложений, образующих сложносочиненное, здесь каждый раз появляется группа из трех существительных.

Для прозы Чапека типична склонность к использованию простых предложений, порой, особенно при изображении быстро сменяющихся событий, соединенных в целые пучки:

Вдруг Адама охватывает спешка, он бросается в дом, выскакивает, на ходу напяливая пиджак, и бежит, даже не захлопнув за собой калитки. Ту! Ту! — по дороге проносится санитарная машина, за ней — другая. Станда в тревоге вздрогнул. Что-то случилось! То там, то здесь из домиков выбегают шахтеры и, затягивая ремень, вскакивают на велосипеды, летят туда же — видимо, к «Кристине».

(«Первая спасательная», V)

Бывает также, что мы находим главное предложение на том месте, где мы скорее ожидали бы увидеть придаточное.

Та маленькая, толстая фигурка — начальник станции, он только что вышел из вокзала и стоит у миниатюрных путей.

(«Обыкновенная жизнь», XIV)

После слов «начальник станции» мы могли бы ожидать определительное предложение с относительным словом «который...»; могло бы здесь, разумеется, быть и главное предложение, но перед ним должна

* Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод цитат дается по изданию: *Карел Чапек*. Собрание сочинений в семи томах. М., «Художественная литература», 1974—1977.

была бы стоять точка или точка с запятой, а отнюдь не запятая. Вариант, избранный поэтом, сохраняет, в отличие от второй из названных возможностей, тесную смысловую сопринадлежность обоих предложений, но, в отличие от первой возможности, то есть использования придаточного предложения с относительным словом, подавляет синтаксическую градацию между главным и придаточным предложением, делая оба их самостоятельными.

Метод нанизывания простых предложений имеет то художественное преимущество, что допускает изменение темпа (чередование коротких предложений с более длинными) и гибкий переход от одного смыслового плана к другому, например, от изображения внешнего мира к размышлениям действующего лица (см. многочисленные примеры этого, в частности, в «Гордубале»); оба преимущества своего стилистического метода Чапек широко использует.

Но и в своем внутреннем смысловом построении фраза Чапека постоянно начеку, всегда готова на всем своем протяжении к изменению синтаксической связи, к сдвигу в иной смысловой план, к нарушению и т. д. Вот некоторые примеры:

Несмотря на эту прекрасную плату, двое из них (негры) на его беду умерли по дороге, один укушен змеей, а другой, черт знает почему, его схватила судорога, и он с желтой пеной на толстых губах отправился к праотцам.

(«Метеор», XXXIII)*

После оборота «один укушен змеей» мы могли бы ожидать предложение «а другой уморен судорогой» или что-то в этом роде; вместо этого следует как отклонение от должного целое предложение «его схватила судорога», причем на предшествующую синтаксическую связь не обращается внимания.

Теперь эта рука морщиниста и суха, как лапа индюка, но до сих дней она отмечена памяткой ... чего, собственно? Мстительной детской ненависти или страстной дружбы?

(«Обыкновенная жизнь», IV)

Здесь повествовательное предложение вдруг переходит в вопрос, причем даже двойной. Другое свидетельство:

В один прекрасный день пуститься вдоль путей и идти, идти — куда-нибудь, где рвут камень; голым по пояс, на голове носовой платок, дробить киркой гранит; спать в грязной лачуге, где вонь, как в собачьей конуре; тучная трактирщица — груди болтаются по животу, потаскушки в нижнем белье, девчушка вшивая, кусается, как собачонка; дверь на крючок — не ори, малышка, заткнись, а то убью!

(«Обыкновенная жизнь», XXVIII)

---

* Перевод наш (прим. перев.).

Перед нами плотно связанный пучок предложений, который, несмотря на двукратное разделение с помощью точек с запятыми, можно рассматривать как одно сложносочиненное предложение, ибо точки с запятыми имеют здесь не большее значение, чем запятые; так, уже первая точка с запятой отделяет от предшествующего предложения («и идти ...») член предложения («по пояс голым») и, следовательно, не имеет значения действительной границы между законченными синтаксическими целыми. В этом сложносочиненном предложении несколько предложений с инфинитивом в именной части составного сказуемого, потом несколько назывных предложений, опять предложение с инфинитивом в именной части составного сказуемого, наконец три предложения с глаголами в определенной форме — все это связано по принципу сочинения. Подобным же образом дело обстоит и в следующем примере:

А ниже нас уж проложили узкоколейку, отвозят в вагонетках камень и землю; рабочий вскочит на вагонетку, и она сама катится по рельсам, — я бы тоже хотел так, и чтоб на голове был повязан красный платок. И — жить в дощатой конуре, пан Мартинек мог бы мне такую сколотить.

(«Обыкновенная жизнь», V)

После точки с запятой идут три предложения с обычными глаголами в определенной форме, затем предложение с инфинитивом в именной части сказуемого; после точки опять предложение с инфинитивом в именной части составного сказуемого, образующее вместе с предложением с глаголом в определенной форме одно сложносочиненное предложение. Итак, предложения с инфинитивом в именной части составного сказуемого образуют единый комплекс на грани двух сложносочиненных предложений, занимая конец первого и начало второго. Они составляют тем самым, образно говоря, какую-то синкопу; к ней фраза Чапека имеет склонность и в иных случаях: например, в «Путешествии на север» (глава «Бергенская магистраль») мы находим место, где сложносочиненное предложение перескакивает через границу между абзацами:

Всюду по зеленым склонам коричневые бревенчатые домики на ножках как замки бабы-яги...

... и вдруг разливается Кредерен, озеро Кредерен посреди гранитных куполов, на которые насажен кудрявый парик лиственных лесов*.

Как объяснить эти синтаксические факты, проявлением какой тенденции они служат? Нанизывание простых предложений явно устраняет иерархию подчиненности и господства и все предложения в смысловом отношении одинаково выдвигает на первый план.

* Перевод наш (прим. перев.).

В свою очередь шаткость синтаксического построения облегчает смысловые сдвиги и превращения. И то и другое можно было бы истолковать в том смысле, что в стиле Чапека значения, поставленные на один уровень, перемещаются с необыкновенной легкостью, поскольку они освобождены от строгих синтаксических разграничений. В этой связи обратим внимание также на то, что в своих перечислениях Чапек любит смешивать вещи, принадлежащие к самым различным смысловым сферам, выстраивая их в цепочку посредством сочинительной связи:

... те золотые края, где перемешаны цветы и запахи, оттенки человеческой кожи и торговые агенты, огромные змеи, экспорт и рабочая сила, синий блеск бабочек и международная конвенция о производстве сельскохозяйственных культур.

(«Метеор», XXVII)*

Еще здесь (в шведском лесу) бегает бородатый и носатый лось с лопатовидными рогами, и я бы очень удивился, если бы тут не водились также волк, Красная Шапочка, единорог и прочие дикие животные.

(«Путешествие на север», «На той стороне Эресунна»)**

Напомним еще о легкости, с которой Чапек переходит от собственного значения слова к образному:

А Гордубал уходит к коровам. Лыска поворачивает к нему голову, звенит цепью. Что, хозяин? Почему ты так тяжело дышишь? Эх, Лыска, зачем тебе знать? Тяжко, тяжко все это, хуже, чем цепь. Там, в горах, звякали бы мы с тобой колокольцами, ты и я, много там места, и богу его хватает. А среди людей тесно. Двое-трое сойдутся, и такая теснота! Что, не слыхать разве, как звенят наши цепи?..

(«Гордубал», X)

Существительное «цепь» в этом куске текста употреблено трижды, в первый раз в собственном значении, во второй — как сравнение, в третий — уже полностью в образном смысле. Переход от собственного значения к образному происходит совершенно плавно и незаметно. Точно так же, как и в следующем примере:

Интересно знать, что более дико — Зеленый Питон, которому поклоняются негры, или Экономические Законы, которым поклоняемся мы. Я знаю только одно: и то и другое — дебри куда более фантастические, чем первобытные заросли хвощей, где допотопные ящеры откладывали яйца. Неизвестно, например, будет ли черная курица, что копается сейчас под кустиком сладкого картофеля, продана на рынке, или же ей откусят голову, чтобы умилостивить этой жертвой разгневанного Зеленого Питона. Хотел бы я

* Перевод наш (прим. перев.).

** Перевод наш (прим. перев.).

видеть и того Зеленого Питона, что развалился в кресле, осклабясь, беседует по телефону и устраивает свои торговые операции. «Что? Падение курсов на амстердамской бирже? Well*, ликвидируем плантации на Подветренных островах». Зеленый Питон сердится, бьет хвостом по берегам морей...

(«Метеор», XXVII)

Здесь противопоставлены два значения: Зеленый Питон, идол дикарей, и Экономические Законы. В результате такого сцепления оба значения постепенно взаимопроникают (Зеленый Питон, развалясь в кресле, устраивает свои торговые операции) и, наконец, сливаются настолько, что название языческого идола становится наименованием для Экономических Законов (Зеленый Питон бьет хвостом по берегам морей). Приведем еще один пример:

— Жарко, правда? — спрашивает он у Станды с улыбкой, будто идут они полевой дорогой под палящим полуденным солнцем и на них веет зноем и запахом хлеба от высокой ржи; но там все-таки порой налетит легкий ветерок, освежит лицо, а здесь — давит неподвижный воздух.

(«Первая спасательная», VII)

Исходная ситуация здесь такова: шахтеры идут друг за другом цепочкой по обвалившейся штольне, где их мучает духота; по ассоциации с этой духотой у поэта рождается образ полевой дороги в летнюю жару; образ развертывается, сохраняя параллель с исходной ситуацией: узкая полевая дорога и узкая штольня, и там и здесь нужно идти цепочкой. Потом образ опять возвращается к исходной ситуации — тем же способом, которым он из нее возник, то есть упоминанием о духоте.

На таком незаметном переходе от одного смыслового плана к другому у Чапека очень часто основывается «merveilleux», чудесность, древний элемент поэтической эпики, о котором столь много размышляли представители поэтики эпического жанра. Наглядный пример того, как у Чапека возникает «merveilleux», дает XXIII глава «Гордубала». В ней изображается, как Гордубал, больной и близкий к смерти, навещает своего друга пастуха Мишу. Уже в самом начале главы читатель узнает, что «еще лежит туман, гор не видно». Когда рассказывается, как Гордубал поднимается в горы, мы вновь встречаем упоминания о тумане:

Туман поднялся и перевалил через лес... Но это уже не туман, а тучи, носом можно учуять, как они пропитаны влагой. Осторожнее, не стукнуться бы о них головой! Вот они перевалили через хребет, и ты уже в тучах; в трех шагах ничего не видно и приходится пробираться на ощупь, сквозь густой туман, не зная, где ты**.

---

* Хорошо (англ.).

** Здесь и далее перевод Ю. Молочковского уточнен нами в соответствии с оригиналом (прим. перев.).

Приход Гордубала к Мише изображен так:

Из тумана появляется тень. «Ты здесь, Миша?» — окликает сиплый голос.

Подготовленные таким образом, зная, что горы покрыты тяжелым туманом или скорее тучей, сквозь которую не видно и на шаг вперед, мы читаем о самой встрече. Гордубал делится с другом своими горестями и, наконец, погружается в мысли о смерти:

— А если в конце... только конец? Может человек себе положить конец?
— Не надо, — медленно говорит Миша. — Зачем? И так умрешь.
— А скоро?
— Если хочешь знать — скоро.
Миша встает и выходит из шалаша. «Спи теперь», — говорит он, обернувшись в дверях, и исчезает... словно в облаках.

Исчезновение Миши — вещь весьма естественная: он открыл дверь и погрузился в туман; однако вместо «туман» или «туча» сказано «облака»; кроме того, значение «облака» дано как сравнение, хотя Миша действительно исчез в тумане. Что было достигнуто двумя этими средствами? Хотя слово «облако» и представляет собой синоним слова «туча», оно сверх того имеет оттенок чего-то неземного: о картине, изображающей вознесение или успение, мы скажем, что Христос или Богородица стоят на облаке, но не скажем, что они стоят на туче. Этот смысловой оттенок чего-то неземного оживает в нашем случае оттого, что слово употреблено здесь в качестве сравнения. И исчезновение пастуха Миши, хотя эмпирически оно вполне объяснимо, приобретает оттенок сверхъестественности. Но мы еще не дошли до конца. Вскоре после приведенной сцены Юрай Гордубал уходит от Миши. Этот эпизод изображен так:

Гордубал пытается встать. Слава богу, ему уже лучше, только голова както не держится и тело какое-то странное, вялое, точно из тряпок.
Юрай, пошатываясь, выходит из шалаша, в туман; не видно ни зги, только слышатся колокольцы стад, тысячи волов пасутся в облаках и звенят колокольцами. Юрай идет, идет, неведомо куда; ведь нужно вернуться домой, думает он, и потому он должен идти. Только он не знает, вверх идет или вниз; иногда ему кажется, что вниз, — он точно валится в бездну; иногда похоже, что лезет он на гору, потому что идет с трудом и тяжело дышит. Э, все равно, лишь бы домой. И Юрай Гордубал погружается в облака.

Собственно, здесь повторяется сцена исчезновения человека в тумане, но на сей раз уже почти как прямое чудо. Сцена эта была подготовлена всем тем, что предшествовало ей, и получает дальнейшее обоснование в том, что говорится о теле Гордубала: «тело какое-то странное, вялое, точно из тряпок»; хотя эти слова передают только субъективное ощущение Гордубала, из них — прежде всего благодаря

связи с окружающим контекстом — вырастает побочный смысловой оттенок: тело Гордубала как бы уподобляется туману, который должен его поглотить. Далее говорится: «только он не знает, вверх идет или вниз»; это опять-таки всего лишь выражение субъективной неуверенности Гордубала, но из него возникает сопутствующий смысловой оттенок неуверенности относительно объективного направления, в котором движется персонаж. Когда же читатель доходит наконец до фразы: «И Юрай Гордубал погружается в облака» — в сознании этого читателя мелькает представление о чудесном восшествии на небо.

Подобным же образом — с помощью смыслового преображения совершенно естественной ситуации — ощущение чудесного возникает у Чапека очень часто. Например, мы встречаемся с этим в «Кракатите». Там есть персонаж, выступающий сначала под именем д'Эмон, а затем под именем Дэмон; уже это имя, напоминающее в обоих своих вариантах слово «демон», намекает на особый характер названного персонажа. Когда Прокоп встречается с ним после своего бегства из Балттина, внешность д'Эмона изображена так:

Навстречу мчался автомобиль, затормозил на мосту; выскочил человек в шубе из козьего меха, двинулся прямо к Прокопу:

— Как вы сюда попали?

Это господин д'Эмон, на его татарских глазах — автомобильные очки, весь он похож на гигантского косматого жука.

(XLVI)

Потом изображается, как автомобиль д'Эмона, в который сел Прокоп, несется вперед. В описании есть такой пассаж:

... автомобиль с рычанием пролетает мимо, оставляя за собой снопы искр, клонится набок, скользит, кружится, подымаясь по спирали все выше, и выше, и выше, перескакивает через что-то, падает. Стоп! Они остановились в черной тьме; нет, оказывается, тут — домик; д'Эмон, ворча, выходит из машины, стучит в дверь, разговаривает с хозяевами; вскоре он возвращается с кувшином воды, доливает шипящий радиатор; в резком свете фар он в своей шубе похож на черта из детской сказки.

(XLVI)

Все это не более, чем изображение быстрой езды на машине с мощным мотором, и все же, если мы присоединим предыдущую цитату к этому описанию, с фигурой д'Эмона связываются следующие признаки: шуба из козьего меха, глаза со странным («татарским») разрезом, быстрая езда на автомобиле, извергающим искры, — и сравнение д'Эмона с чертом из детской сказки.

Затем Прокоп с д'Эмоном попадают на какое-то собрание, и д'Эмон говорит Прокопу: «С этой минуты... я буду для вас просто... камарад Дэмон»; эта игра с именем еще увеличивает загадочность персонажа. Потом Дэмон показывает Прокопу свою таинственную радиостанцию

и предлагает ее в качестве средства для обретения господства над миром; о себе самом он говорит:

Я стар, опытен и богат; мне ничего не надо — только бы что-нибудь делалось, катилось в направлении, указанном человеком. Мое старое сердце будет радоваться всему, что вы свершите.

В ответ Прокоп, полный подозрений, требует, чтобы Дэмон подал ему руку:

— Нет, я могу вас обжечь, — усмехнулся Дэмон. — У меня старая, очень старая лихорадка. Так что я хотел сказать? Да: единственное проявление силы — насилие.

(XLVII)

Все, что здесь говорится, звучит как непринужденная беседа. Но почему Дэмон говорит о «человеке» как о чем-то чуждом себе? Разве сам он не человек? И какой смысл таят его слова об «очень старой лихорадке»? Почему Прокоп «полон подозрений»? Все это, разумеется, может быть объяснено и вполне естественными образом, например, упоминание о лихорадке можно истолковать как шутку и т. д.; но применительно к предшествовавшему контексту, отрывки из которого цитировались выше, накапливаются дальнейшие признаки демоничности Дэмона.

Затем разговор Дэмона с Прокопом продолжается; место, где он происходит, — отель на вершине горы. В речи Дэмона появляются слова:

Вы — первый человек на свете, который может считать весь земной шар своей лабораторией. Вот оно, величайшее искушение на горе: я не дам тебе всего, что пред тобою, дабы пользовался ты и наслаждался властью; но тебе дано самому завоевать все это, переделать, попытаться создать нечто лучшее, чем наш жалкий и жестокий мир.

(XLVII)

Здесь уже открыто напоминается библейское искушение на горе. Следовательно, тот, кто выступает в роли искусителя, — дьявол.

Характерно также, что в момент, когда Дэмон произносит слова искушения, он начинает обращаться к Прокопу на «ты». Но сразу же вслед за этим опять переходит в обращении с ним на «вы», — и сцена искушения может поэтому толковаться как простое отклонение от темы разговора. Еще явственнее, чем в случае с Гордубалом, двусмысленность предстает здесь в качестве средства создания атмосферы чудесного: события, входящие в ряд эмпирической причинности, выглядят как исключенные из этого ряда какой-то иной своей стороной.

Двусмысленность проявляется у Чапека и иным образом и в иных случаях. Например, изображая малую вещь, он будет стараться одновременно вызвать в читателе и ощущение совсем противоположное, ощущение чего-то большого и значительного; кристаллы в природоведческом музее он опишет так:

Есть кристаллические пещеры, чудовищные пузыри минеральной массы, есть брожение, плавка, рост минералов, архитектура и инженерное искусство. Ей-богу, готическая церковь не самый сложный из кристаллов.

(«Письма из Англии», «Natural History Museum»)

Очертания же готического собора он, наоборот, спроецирует в его уменьшенное подобие — кристалл:

Видел я еще вавилонский столп, в котором на протяжении пяти веков смешивались языки: это Миланский собор. Издали он походит на исполинскую груду сурьмы, кристаллизующейся тонкими иглами, или на гигантский мраморный артишок; каждая игла — это башенка или ростра, а стоит разгрызть ее, и окажется, что внутри она полна скульптур и на верхушке ее — тоже скульптура.

(«Письма из Италии», «Генуя и Милан»)

Часты колебания между серьезным и смешным, между комизмом и трагикой, ибо и они для Чапека всего лишь смысловые оттенки, «изобретенные фантазией для того, чтобы своими средствами, своими нереальными путями создавать иллюзию реальности. Действительность сама по себе не трагична и не смешна; она слишком серьезна и бесконечна, чтобы быть смешной или трагичной. Сочувствие и смех — это только наш отклик на события, происходящие вне нас. Вызовите любым способом в читателе такой отклик — и вы создадите у него впечатление, что вне нас произошло нечто подлинное; вымысел выглядит тем подлиннее, чем сильнее искусственно созданный им эмоциональный резонанс» («Метеор», XIX).

Разумеется, двусмысленность — это, в сущности, то же, что и последовательные сдвиги смысловых планов; различие лишь в том, что последовательность здесь сгущена до временной параллельности. Однако смысл обоих приемов один и тот же: смысловые единицы свободно и без помех вступают во взаимоотношения, воздействуют друг на друга и взаимопроникают; все это оказывается возможным благодаря особому характеру синтаксического и смыслового построения, о котором была речь выше: для стиля Чапека характерно, что смысловые единицы, насколько это возможно, ставятся на один уровень, без взаимного подчинения и господства. Более отдаленным проявлением этого господства служит отношение между языковым и иконическим знаком, между текстом и иллюстрациями, в тех случаях, когда они сделаны рукой самого автора. Наиболее распространенное соотношение между текстом и изображением, как известно, заключается в

том, что изображение подчинено тексту; встречается, конечно, и противоположное соотношение, когда текст сопровождает изображение. Чапек не отдает предпочтения ни одной из этих возможностей, изображение и текст у него взаимопроникают («Письма из Англии», «Прогулка в Испанию», «Картинки Голландии», «Путешествие на север»). В «Путешествии на север» мы находим весьма характерный пассаж, где Чапек даже играет этой равноправностью языкового и иконического знака («Сунны и фьорды»):

Я знаю, словами это не опишешь. Словами можно говорить о любви или о полевых цветах, но не о скалах. Разве можно описать пером контуры или форму горы?.. Да, все это можно увидеть, ощупать глазами, ибо зрение — божественный инструмент, лучшее свойство нашего мозга; глаза чувствительнее кончиков пальцев и острее лезвия ножа. Чего только не постигнешь глазами! А слова... слова — ничто, и я не стану больше рассказывать о том, что видел.

Застывшими пальцами пытался я нарисовать увиденное; пусть дует ветер, — мне нужно рисовать одну гору за другой...

Шмыгая озябшим носом над своей тетрадью, торчал я на наветренной стороне парохода, а потом растирал замерзшие руки на подветренной стороне, стараясь не упустить ни одной горы. Но что поделаешь, все-таки получается не то. Ведь воздух и краски не нарисуешь, придется изобразить их словами или еще как-нибудь.

Вследствие того, что все смысловые единицы ставятся на один уровень, цепь их направлена к неограниченности, непрерывному течению без начала и конца. Уже в статье об интонации у Чапека мы убедились, как легко фраза Чапека выдерживает прерыв, незаконченность, перебив речи одного лица другим в разговоре. Когда мы дойдем до особенностей темы в прозе Чапека, то увидим, что и в содержательном плане у него есть тенденция к неоконченности. Мы приведем здесь несколько примеров того, как Чапек этой тенденцией к неограниченности даже сознательно играет, начиная и заканчивая статью либо главу посередине слова:

...ческой, монументальной и подчас почти нереальной природы. Однако мы уже пересекли в туннеле государственную границу и очутились в Швеции.

(«Путешествие на север», начало главы «Северная тундра»)

То была обыкновенная, но цельная и по-своему законченная жизнь; и когда я теперь оглядываюсь на нее, то вижу, как во всем, что было, осуществляется некий порядок или за

XX.

Три недели не писал; опять накатились неприятности с сердцем; когда я сидел за письменным столом, захватило на полуслове (какое слово я хотел написать — закон? Или замысел? Не помню).

(«Обыкновенная жизнь» XIX — XX)

Эта склонность к непрерывному присоединению взаиморавноправных смысловых единиц представляет собой проявление предметного отношения, то есть того отношения к действительности, которое связывает знак с подразумеваемой им действительностью. В работе «Генезис смысла в поэзии Махи» («Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938) мы указали на то, что разные слова в предложении в зависимости от своих не только грамматических, но и стилистических взаимоотношений воплощают разные степени предметного отношения, иначе говоря, что они более непосредственно или более опосредованно связаны с действительностью в целом (Tatbestand), о которой данный контекст нечто высказывает. Так, например, определение или определительное предложение, присоединяемое к главному с помощью относительного слова, связаны с действительностью менее непосредственно, чем существительное. Следовательно, часто, хотя, как мы вскоре увидим, и не всегда, вопрос решает грамматическое подчинение или господство. В предложении «Дорога к деревне вела лугами» ближе всего к действительности значение «дорога», а остальные значения связаны с действительностью только через его посредство. Если нас кто-нибудь спросит, о чем в этом предложении говорится, мы без колебаний ответим, что о дороге. Изменим это предложение, распространив обстоятельство «лугами», например, так: «Дорога к деревне вела обширными лугами, среди которых протекал ручей и которые весною были полны цветов». Если теперь кто-нибудь спросит нас, о чем идет речь, мы уже, пожалуй, станем колебаться, не зная, говорится ли здесь о дороге или о лугах. Все это было подробнее объяснено в упомянутой работе о Махе.

О прозе Чапека, с точки зрения ее предметного отношения, можно, как здесь уже было отмечено, сказать, что она имеет тенденцию к ослаблению разрыва между непосредственным и опосредованным предметным отношением, располагая, насколько это возможно, все смысловые единицы известного порядка на одном уровне. Отсюда склонность к использованию самостоятельных предложений, ибо придаточные предложения вступают в предметное отношение к действительности всегда посредством главного. Отсюда также внутри предложения склонность к отклонениям от грамматических связей, ведущая к нарушению сложной синтаксической конструкции. Отсюда, наконец, и тенденция к неограниченности контекста. Благодаря своей склонности к непосредственному предметному отношению стиль Чапека, несмотря на разницу эпох и индивидуальностей, сходен со стилем Махи. В этой связи, безусловно, не лишено значения, что именно Чапек в работе о Махе («Máchovy kantilény», «Slovo a slovesnost», II, s. 69) обратил внимание на чередование разных размеров в «Мае» Махи и вскрыл тем самым «странную, богатую музыкальными оттенками игру с ритмическим движением, взаимопроникновение ритмов, наиболее виртуозно осуществленное в заключительной части сочине-

ния, где контрапунктически последовательно и преднамеренно переплетается песня весны с псалмом о тщете всего земного». Чередование метров у Махи — одно из проявлений семантической тенденции к установлению взаимной сочинительной связи между единицами; поэтому также отдельные мотивы и пучки мотивов взаимно переплетаются как равноправные ценности.

Наряду с этим сходством, между поэтическими системами Махи и Чапека есть, разумеется, и различие, которое как раз ввиду их взаимной родственности резко характеризует индивидуальность каждого из них. Это различие проявляется в том, что у Махи смысловые единицы, получившие самостоятельность под воздействием непосредственности предметного отношения, изолируются друг от друга, между тем как у Чапека, наоборот, они завязывают взаимные контакты, переходят одна в другую и сливаются. У Махи акцентируются *разрывы* между смысловыми единицами, заполнение которых предоставлено ассоциативным способностям читателя, между тем как у Чапека подчеркнута *взаимосвязанность* смысловых единиц, их сцепление, из которого образуется контекст. У Махи построение носит характер отрывочности, у Чапека же — характер последовательного ряда, имеющего тенденцию к неограниченности. Что касается действительности, подразумеваемой поэтической манифестацией, то она у обоих поэтов скрыта от зрения читателя. Однако у Махи каждая смысловая единица сама по себе является потенциальным поэтическим символом *всей* этой скрытой действительности, и потому за каждой смысловой единицей теснится скопление различнейших значений, имеющих самую отдаленную ассоциативную связь с вещью, которую эта единица означает, тогда как у Чапека отдельная смысловая единица представляет собой всего лишь составную часть смысловой цепи, частичный намек, значение которого определяет контекст. У Махи речь идет о напряжении между каждой смысловой единицей в отдельности и действительностью, на которую произведение указывает, у Чапека же — о взаимном напряжении между смысловыми единицами. «Для Махи каждая вещь сама по себе является непосредственным проявлением тайны, которая его так страшит именно потому, что она непосредственно осязаема» («Творчество К. Г. Махи как торс и тайна»)[5]; у Чапека тайна скрыта за контекстом. Только когда контекст завершен и прочно связан в единое целое, его можно понять полностью: «Жизнь Цезаря началась, когда родился Цезарь, а не сморщенный, плачущий младенец. Историю жизни надо бы начинать с последнего вздоха человека, тогда понятнее будет, как формировалась его жизнь и какое значение имело для него все, что он пережил» («Метеор», XIV). Однако контекст однозначно не определяется и суммой деталей, из которых он складывается: из одних и тех же фактов можно порой составить несколько законченных контекстов; случается также, что детали, имеющиеся в нашем распоряжении, не способны соединиться в какое бы то ни было связное целое. В первом

и во втором случае собственная сущность действительности, о которой рассказывается, остается окутанной тайной. Поэтому Чапек разными способами дает понять читателю, что повествование возникло в результате интерпретации отдельных деталей и связи между ними рассказчиком: собственный лик действительности (Tatbestand) ввиду своего многообразия недоступен человеку — человек имеет дело не с реальностью, а со значениями.

В одной из детективных новелл Чапека, вошедших в сборник «Рассказы из другого кармана», старому полицейскому советнику поручено дело об убийстве загадочного авантюриста. Молодой полицейский комиссар хочет помочь ему распутать это дело, предлагает свои услуги, но старый советник отказывается: «Раз уж это дело поручили мне, так я расследую его по-своему, и получится обыкновенное убийство в целях ограбления. Поручи дело вам, так из этого будет криминальная сенсация, любовный роман или политическое преступление. У вас романтический вкус, Мейзлик, вы бы из этого материала создали великолепный казус. Жаль, что дело не поручили вам»*. Здесь, хотя и с оттенком пародии, но тем явственнее высказано мнение, что только контекст придает смысл деталям. «Каждый из них (рассказчиков) включает данный факт... в иной жизненный ряд; случай становится каждый раз иным в зависимости от того, кто его рассказывает; каждый вкладывает в него самого себя, свой опыт, свою профессию, свой метод и свои наклонности»**, — говорится в послесловии к «Обыкновенной жизни» по поводу нескольких разных повествований об одном и том же жизненном случае в романе «Метеор».

Так звучит наиболее разработанная, последняя формулировка гносеологического метода Чапека в той форме, в какой она нашла художественное применение в трилогии, состоящей из романов «Гордубал» — «Метеор» — «Обыкновенная жизнь». Разумеется, мы не хотим утверждать, что этот метод столь же отчетливо проявлялся в произведениях Чапека уже с самого начала. Но художественное использование «недоступной» действительности встречается уже в «Сияющих глубинах», особенно в титульном рассказе, основанном на истории человека, полюбившего на всю жизнь женщину, которую он лишь мельком видел во время плавания по океану и которая бесследно исчезла при кораблекрушении. Рассказ завершается характерными для Чапека словами: «Ничего, ничего нет вокруг меня, моя жизнь лишь иллюзорна и ничем не кончается»; действительность, явившаяся герою в подобии женщины, осталась недосягаемым миражом и превратила в кажимость всю его жизнь. «Распятие» начинается рассказом «След», повествующим об одиноком следе на свежевыпавшем снегу, следе, который нельзя включить ни в какую правдоподобную последовательность событий; этот след остается одиноким

* Перевод наш (прим. перев.).
** Перевод наш (прим. перев.).

симптомом присутствия неизвестно кого, не находя контекста, который бы объяснил происшедшее. Во всех «Мучительных рассказах» автор играет с двойной возможностью интерпретации одного и того же ряда фактов. И этот перечень можно было бы продолжить; вместо этого мы сошлемся на свой «Vybor z prózy K. Čapka», в предисловии к которому мы подробно занимаемся вопросом о «скрытой» действительности у Чапека (статья «Развитие прозы Чапека»)[6].

Вернемся, однако, к слову, которое минуту назад случайно было произнесено в связи с рассказом «След», — к слову «симптом». Как нам кажется, в нем мы находим подходящее суммарное обозначение характера и функции смысловой единицы у Чапека, антипод термина «символ», который мы в соответствии со словоупотреблением иной эпохи избрали в качестве характеристики смысловой единицы у романтика Махи*. Согласно определению, симптом — это «доступное восприятию явление, связанное со *скрытым* процессом, который оно позволяет разгадать с большей или меньшей достоверностью» (Lalande. «Vocabulaire technique et critique de la philosophie»[7]; курсив наш). Кроме того, симптом, всюду, где он существует (в медицине, социологии и т. д.), зависит от контекста; один-единственный симптом сам по себе, как правило, бывает многозначным, только ряд симптомов позволяет установить однозначный диагноз. Сходство смысловых единиц у Чапека с симптомами состоит и в том, что при истолковании их последовательности большое значение придается ответственности автора и способности читателя к интерпретации как раз в тех случаях, где конечное решение остается неопределенным: «Повесть о Гордубале кончается несправедливостью, с которой нельзя примириться, и вопросом без ответа; она теряется в неопределенностях там, где читатель ожидает, что будет отпущен с миром на душе. Итак, какова же подлинная правда о Гордубале и Полане, какова правда о Манье? Не является ли этой правдой нечто более обширное, объединяющее все эти толкования и вместе с тем дающее больше, чем они? Не был ли подлинный Гордубал и слабым и мудрым, не была ли Полана красивой как дворянка и изнуренной как старая батрачка, не был ли Манья мужчиной, который убивает из-за любви, и человеком, который совершает убийство ради денег? На первый взгляд, это хаос, в котором мы не в силах разобраться и который нам не нравится; и долг автора, насколько он может, привести в порядок содеянное им» (Послесловие к роману «Обыкновенная жизнь»)**.

Итак, мы познакомились с характером смысловой единицы у Чапека и способом, с помощью которого поэт составляет из отдельных единиц контекст. Исходным материалом для нас служили, на-

---

* См. нашу работу «Genetika smyslu v Máchově poesii». (Torso a tajemství Máchova díla, Praha, 1938, s. 19).

** Перевод наш (прим. перев.).

сколько это было возможно, единицы низшего порядка, зависимые от языка. Однако в поэтическом произведении, особенно прозаическом, важную роль играют и единицы более высокого и даже самого высокого порядка — тема и ее компоненты. Подойдем, следовательно, к нашей задаче с другой стороны и будем отталкиваться от темы. Такой подход послужит одновременно и контролем: если мы получим тот же результат, как и при анализе низших единиц, как уже было сказано в начале, единство произведения обусловлено единством семантического жеста, сохраняющего тождественность на всех этапах того процесса, каковым является создание и восприятие произведения.

Действие эпических прозаических произведений Чапека — его рассказов и романов — имеет особый характер, уже на первый взгляд отличающийся от общераспространенного типа. Мы привыкли в соответствии со старой аристотелевской схемой иметь дело с действием, которое медленно начинается, напряжение которого постепенно нарастает, достигает вершины где-то во второй трети повествования и затем резко падает. У Чапека же кульминация действия находится в самом начале повествования; если за точкой наивысшего напряжения действия сохранить традиционное название «кризис», то пришлось бы сказать, что роман Чапека начинается с кризиса, а все повествование — это весьма растянутая перипетия. Вот как сам Чапек описывает рождение темы романа «Метеор»: «...вступив на путь вымысла, я избираю события незаурядные, потрясающие. Я оцениваю фантазию, как мясник тушу: сенсация должна быть тучной, упитанной. Вот, например, авария самолета и гибель человека, — ужас и сумятица, мимо которых нельзя пройти равнодушно. Боже, какой безнадежный хаос! Что делать с этими поломанными крыльями и упорами, как собрать и скрепить их, чтобы самолет взлетел хоть еще раз, подобно бумажному змею на веревке, конец которой у меня в руке?» («Метеор», XIX). Событие «незаурядное, потрясающее» дано в начале; потом гладь повседневного бытия, которую всколыхнуло это событие, постепенно успокаивается. В этой связи не лишено значения то, что Чапека так привлекла схема детективного рассказа, по необходимости и традиционно начинающегося поразительным событием — преступлением. Но потрясающее событие мы находим у него и в начале повествований иного рода: в «Распятии» рассказ «Гора» начинается с обнаружения трупа, рассказ «Потерянная дорога» — с того что герои сбиваются с пути (а кончается рассказ тем, что они находят дорогу), рассказ «На помощь!» — с ночного крика, заставляющего проснуться спящего; «Фабрика Абсолюта» начинается с вмешательства Абсолюта в жизнь людей, «Кракатит» — с сообщения о неожиданном взрыве вновь открытого взрывчатого вещества; «Рассказы из одного и из другого кармана» имеют склонность к неожиданному началу уже ввиду своего детективного характера; в начале «Метеора» — падение самолета, действие «Первой спасательной» после экс-

позиции открывается катастрофой на шахте. Но еще более характерно, чем начало, само развитие действия: оно не устремляется вперед, а развивается медленно, с поворотами, на которых нас ждут целесообразно расставленные вдоль всего пути неожиданности: «До самого последнего момента нас подстерегают сюрпризы — мы попадаем в самые неожиданные места, но лишь потому, что в упоении неуклонно идем по горячему следу. Преследуя белого оленя, мы почти случайно, мимоходом, открываем новые страны» («Метеор», XX). Следовательно, и в конструкции действия проявляется склонность к ослаблению иерархии господства и подчиненности, которую мы обнаружили у Чапека при анализе языковых элементов; разумеется, здесь она проявляется иным образом; там проявлением ее была склонность к сочинительным связям между предложениями, здесь — ослабление влияния непрерывно растущего напряжения на развитие действия. Дело в том, что напряжение, устремленное вперед, устанавливало градацию значимости отдельных элементов по отношению к ожидаемой кульминации, которая одновременно была и местом наиболее непосредственного предметного отношения. Если такая вершина отсутствует, отдельные мотивы проявят тенденцию выстраиваться в непрерывную цепь, состоящую из взаимно равноправных единиц; вот почему, так же как последовательность мелких смысловых единиц, и действие в целом проявляет у Чапека тенденцию к неограниченности; сам Чапек, говоря о своей трилогии, отчетливо выразил эту тенденцию: «...жизнь человека — слишком великая вещь, чтобы у нее было только одно лицо и чтобы ее можно было бы охватить с первого взгляда. Уже не потеряется сердце Гордубала, и человек, свалившийся с неба, будет переживать все новые и новые жизненные истории. Ничего не кончается, в том числе и трилогия; вместо того, чтобы завершиться, она распахивается настежь, так широко, насколько хватит человека» («Обыкновенная жизнь», «Послесловие»)*.

Действие у Чапека проявляет склонность к распадению на отдельные эпизоды; это естественное и неизбежное следствие отсутствия единого напряжения, которое бы вовлекло в свое течение отдельные подробности: «Человек состоит из своего опыта, ощущений, свойств, поступков, проявлений. Все это составляет как бы мозаику, которая создает подобие целого. Но желая представить себе это целое, мы в действительности вызываем в памяти лишь большее или меньшее количество таких кусочков, вереницу эпизодов, нагромождение частностей» («Метеор», XIII). Можно ли в таком случае утверждать, что прозаические произведения Чапека внутренне раздроблены? Вовсе нет, поскольку частности, избавленные от давления иерархии, соединяются в целое посредством композиции, которая у Чапека играет весьма важную роль. Сам Чапек сознавал эту важность композиционных лесов для своего метода работы: «Скажу вам вот что: если вы хо-

* Перевод наш (прим. перев.).

тите увидеть, как сделан рассказ, нужно, чтобы он рассыпался у вас на глазах. Пока перед нами целое, живое повествование, вы, в упоении работой, готовы поклясться, что в нем — сама жизнь, никакой литературщины: мной руководит только вдохновение, я пишу по интуиции, сам не знаю как. Только когда рассказ расползается у вас по швам, вы увидите, как вы его делали, как хитроумно и исподтишка понукали свое воображение. Боже, чего тут только нет! Отовсюду торчат рассудочные доводы и обдуманные конструкции. Какое же это хитроумное сооружение! Все, почти все рассудочно, сплошной расчет и логические построения, а я-то воображал, что все написанное приходило ко мне само собой, по наитию, словно сон наяву... Оказывается, это плод размышлений, порождение прямо-таки конструкторского ума. Это он пробует, проверяет, взвешивает и предусматривает. Сейчас, когда творение мертво и разобрано на части, видны все эти пружинки и винтики, весь расчет, вся бескрылая кропотливость рассудочного сочинительства» («Метеор», XXI). Разумеется, необходимо абстрагироваться от горькой иронии над самим собой, чувствующейся в этой формулировке и связанной с тем, что цитата взята не из теоретической работы, а из поэтического произведения, где высказывание служит не для научной формулировки, а для характеристики персонажа. Впрочем, можно привести и другую цитату с той же мыслью, но выдержанную в совершенно ином тоне, цитату из романа «Жизнь и творчество композитора Фолтына» (глава IX): «ты творишь лишь постольку, поскольку придаешь форму материи; творить — значит расчленять и снова и снова создавать конечные и незыблемые границы в материи, которая бесконечна и пуста. Отделяй, отделяй! Иначе мир твой рухнет бесформенной материей, на которой еще не почила милость божия. Ведь уже слушая и глядя, воспринимая и познавая, ты разграничиваешь предметы или звуки; и как же чисто и ясно, строго и умно должен ты их разграничить, если ты творец и пытаешься идти по стопам божьим! Отделяй, отделяй! И пусть творение твое исходит из тебя — все равно его начало и конец заложены в нем самом; его форма должна быть столь совершенно замкнута, чтобы в ней уж не оставалось места ни для чего другого, даже для тебя самого... Не в тебе, а в самом себе творение должно находить свою ось». Поэтому, когда Чапек имеет дело с творчеством других поэтов, ему и здесь не изменяет тонкое чувство композиции; свидетельством этого в особенности служит уже однажды цитировавшаяся здесь статья «Кантилены Махи» (опубликованная в журнале «Slovo a slovesnost», II). Чапека заинтересовало то обстоятельство, что из шести метрических схем, которые многократно чередуются в «Мае», «пять соответствуют пяти самым прославленным (если можно так сказать) “номерам”, пяти самым великолепным, самым музыкальным и наиболее глубоко маховским кантиленам всего “Мая”. Если это наблюдение верно, то и в композиции “Мая” мы должны были бы обнаружить несколько композиционных ядер, вокруг которых вся поэма

ритмически и конструктивно организовывалась». Таким образом, Чапек связал с композицией стихотворный ритм «Мая»; в заключении статьи эта зависимость между ритмом и композицией формулируется еще более отчетливо: «Итак, нам представляется, что вся поэма Махи кристаллизовалась вокруг нескольких ядер, отличавшихся друг от друга по ритму и мотивам; эти стихотворения, обладающие внутренней законченностью, послужили для автора "Мая" ритмическими доминантами; на основе их затем уже формировалась поэма в целом. Эти кантилены получили композиционный приоритет; то была песнь мая, небытия, элегического томления и торжественный псалом тщеты всего земного... Я не хочу этим сказать, что Маха слепил свой "Май" из нескольких готовых стихотворений, задним числом связанных описательными и эпическими пассажами; скорее всего он намечал план своей поэмы как некоего целого, но отдельные эмоциональные мотивы затронули его глубже, и ранее обрели форму и были развиты богаче, чем другие элементы материала; поэтому в процессе конструктивной работы они стали навязчивыми ритмическими и музыкальными мотивами, определявшими в своем окружении формы и интонации, поэтому они возвращались вновь и вновь как лейтмотивы, вариации и рефрены, организуя тем самым всю поэму вокруг нескольких ритмических стержней». Мы привели эту длинную цитату, потому что она чрезвычайно характерна не только для поэта, которому посвящена статья Чапека, но и для самого Чапека. Как мы уже установили, Маха был в известном отношении близок Чапеку своей гносеологической позицией; поэтому не удивительно, что Чапек с равным успехом мог своей статьей и внести ценный вклад в изучение творчества Махи (см. Jakobson. «K popisu Máchova verše», сб. «Torso a tajemství Máchova díla»), и выразить важность композиции для собственного творчества, а также отметить основные черты этой присущей его произведениям композиции. Высказывания о приоритете композиции при возникновении произведения, о лейтмотивах и вариациях могли бы быть с такой же наглядностью проиллюстрированы примерами из творчества Чапека, с какой сам Чапек проиллюстрировал их материалом поэмы Махи. Впрочем, они будут подтверждены примерами и в дальнейшем контексте нашей работы. Необходимо также отметить, что здесь мы снова наталкиваемся на родственность прозы Чапека лирике, родственность, о которой уже шла речь в исследовании о языковой стороне его прозы: и в лирической поэзии, где из-за недостаточности временно́й последовательности мотивов тема значительно менее прочно спаяна в содержательном плане, чем в эпике, на долю композиционных приемов выпадает роль цементирующего фактора.

Каков главный и наиболее характерный композиционный прием Чапека? Уже в работе о звуковой стороне прозы Чапека мы время от времени при случае указывали на него, — это *повторение*. Как по-

вторяются, часто даже на значительном расстоянии друг от друга, интонационные мотивы, точно так же, но только еще на большем удалении друг от друга, часто повторяются и тематические мотивы. Такой многократно повторяющийся мотив часто способен выполнять назначение стержня, удерживающего всю конструкцию. Так, например, один из мотивов, проходящих через значительную часть романа «Гордубал», — это мотив иглы для плетения корзин, которой был убит Гордубал. Впервые этот мотив появляется еще задолго до первых намеков на готовящееся убийство — при описании посещения Гордубалом отца Штепана. Гордубал, входя в дом, видит какое-то шило, воткнутое в косяк. Штепан объясняет ему, что это игла для плетения корзин. Через минуту после этого мы видим Штепана, нетерпеливо ожидающего результатов разговора отца с Гордубалом и втыкающего при этом иглу в дверь. Все это описано в главе XVII. В главе XXI, когда читатель уже забыл про иглу, этот мотив возвращается вновь, но на этот раз как сравнение:

Гордубал вскакивает и бежит. Мимо леса, по полевой тропинке, опрометью к деревне. Ох, ох, колет в боку, точно шилом, тем, что плетут корзины. (XXI)

Итак, игла, хотя пока еще лишь посредством сравнения, вступает в соприкосновение с телом Гордубала. Затем повествуется об убийстве Гордубала, жандармы ведут следствие, они у отца Штепана — и вновь на сцене оказывается игла для плетения корзин, опять-таки обращая на себя внимание при взгляде на дверь; но ее нет на том месте, где она была раньше, видны только следы от нее, и жандарм Гельнай спрашивает отца Штепана об их происхождении:

Гельнай серьезно кивает.

— Что это у вас дверь вся исколота, Манья?

— От шила это. Шило сюда втыкаем, которым плетем корзины. Круглый год тут торчит.

— Покажите-ка, какое оно, — интересуется Гельнай. — Первый раз слышу, что корзины делают шилом.

— Прутья вот этак сплетаю. — Манья чертит рукой в воздухе. — Еще вчера здесь было шило, — сердится он. — Куда оно запропастилось, а, Михаил?

(Книга вторая, III)

Уже до этого шла речь об орудии убийства, и врач после осмотра трупа пришел к выводу, что оно было совершено гвоздем; разговор об исчезнувшей игле для плетения корзин напомнит читателю о том, что разыскивается орудие убийства. Вскоре вслед за этим он вновь встречает упоминание об игле, которая на этот раз уже прямо названа орудием убийства:

— Не сердитесь, Карлуша, — говорит Гельнай. — Хотите, я вам скажу, чем был убит Гордубал? Шилом для плетения корзин.
— Откуда вы знаете?
— Вчера у Маньи пропало шило. Ищите его, Бигл.
— А как оно выглядит?
— Не знаю. Вероятно, вроде большой иглы.

(Книга вторая, IV)

В дальнейшем контексте об игле говорится многократно уже как о явном орудии убийства. Мы не будем прослеживать дальнейший путь этого мотива в произведении; несколькими приведенными примерами мы только хотели показать, как повторяющийся мотив проходит через текст, как всякий раз он появляется в новом облике и подобии: то как незаметная деталь повествования, то как сравнение, то вновь как неприметная деталь, то, наконец, как важный фактор развития действия. Подобную смысловую изменчивость повторяющегося мотива мы уже констатировали однажды, в том месте настоящей работы, где речь шла о последовательно изменяющемся мотиве тумана в главе о посещении Гордубалом пастуха Миши. Сквозных мотивов, которые при повторении выходят наружу в самых неожиданных местах, как подводные реки, очень много в «Кракатите». Так, сначала мы читаем описание деревянной лачуги инженера Прокопа; удивительно, что свою рабочую блузу и койку из этой лачуги он вновь находит в Балттине, впрочем в этом нет ничего сверхъестественного: обе вещи туда просто перенесены. Но следующая встреча с ними уже почти сверхъестественна: Прокоп оказывается в своей лачуге, приехав к Дэмону; деревянная лаборатория Прокопа служит жилищем телеграфисту тайной передаточной станции — и появление ее в этой незнакомой местности нельзя объяснить естественными причинами. Наконец в финале романа при описании встречи Прокопа с таинственным старичком, в котором он узнает Бога Отца, неожиданно еще один раз промелькнет синекдохическое упоминание о лачуге-лаборатории:

И вдруг, сквозь пелену слез, Прокоп узнал его: да это — то старое, морщинистое лицо, которое он изо дня в день видел на дощатом потолке своей лаборатории! Сколько раз глядел он на него, засыпая! А утром, проснувшись, уже не узнавал его — были только сучки, да ветхость, сырость и пыль...

(LIV)

В результате переосмысления значения упоминание это превращено уже в чистейшее чудо: случайное пятно на деревянном потолке превратилось в живое существо. Подобных повторений в «Кракатите» много. Так, например, сцену бегства из Балттина в автомобиле княжны Прокоп переживает сначала во сне, а только потом в действительности; о сказочном замке Загур сначала грезит княжна, а затем Прокоп видит его изображение в паноптикуме старичка. Целые главы об-

разуют композиционные пары: например, главы III и XLII, изображающие бредовое состояние больного Прокопа; главы XXV и XXXIX, в первой из которых изображается неудачная попытка Прокопа бежать, а во второй вместе с двумя следующими за нею — аналогичная и все же иная по своему характеру попытка бунта: в первом случае Прокоп хотел покинуть Балттин, во втором, наоборот, отвоевывает право доступа в замок и лабораторию.

Роман «Кракатит», если бы мы захотели охарактеризовать его на основе метода, с помощью которого он скомпонован, можно было бы в самом деле назвать романом эха: однажды появившийся мотив словно бы отзывается эхом и возвращается отраженным звучанием под непредвиденным углом и в непредвиденном направлении; на этих возвратах основаны неожиданные сюрпризы, подстерегающие читателя. Но прием повтора используется у Чапека еще и иными способами. Так, в «Метеоре» отдельные рассказы — рассказ монахини, рассказ ясновидца и рассказ писателя, которые, несмотря на все различия между собой, касаются одного героя — неведомой жертвы авиационной катастрофы, связаны в единое целое общими мотивами. Причем существование такого повторяющегося мотива одновременно производит впечатление неожиданности. Например, в первом и третьем рассказах, хотя каждый из них рисует жизнь героя совершенно по-разному, в двух отличных друг от друга контекстах встречается одинаковая ситуация: главный персонаж сидит на ступеньках домика, стоящего над землей на бревенчатых сваях:

Удивительно, как ясен и неясен одновременно был этот сон. Не знаю, где происходило дело. Он сидел на деревянных ступеньках, которые вели в какую-то соломенную хижину. — Она запнулась. — Да, эта хижина стояла на сваях, как стол на ножках... А он сидел, расставив ноги, на нижней ступеньке и выбивал пепел из трубки об ладонь другой руки.

(«Метеор», VI, рассказ монахини)

Наш Икс не искал нового, пока можно было идти проторенным путем, и все же ему приходилось недели и месяцы жить где-то у самых джунглей, сотрясаемых ветром или дымящихся от тропических ливней, под соломенной крышей, в хижине, построенной на сваях, как голубятня, — чтобы не досаждали крабы и стоножки. Здесь он восседал на деревянных ступеньках, и, пока негр вытаскивал клещей из его ступни, Кеттельринг надзирал за тем, как еще несколько сот акров, отвоеванных у дикой природы, превращаются в посев, где вырастает злак, именуемый Процветанием.

(«Метеор», XXX, рассказ писателя)

Рассказы разные, хотя герой один и тот же, повествователи ничего не знают о его подлинной жизни, строя о ней лишь догадки. Незаметно и вне какой-либо правильной последовательности проскальзывающие совпадения позволяют ощущать за повествованием скрытую «действительность» биографии героя. Так композиционным приемом

поэт достигает гносеологического результата: читатель обретает осязаемое ощущение действительности, хотя не знает ее. Наконец иной способ композиционного использования приема повторения мы находим в романах «Фабрика Абсолюта» и «Война с саламандрами». Оба эти романа скомпонованы путем присоединения весьма самостоятельных глав, разным образом нанизываемых на некий центральный мотив, которым в первом случае является Абсолют, а во втором — антропоидные саламандры. Ходом повествования мы подготовлены ко все новым появлениям центрального мотива, ожидаем их. Однако мотив возникает в самых различных отношениях к темам отдельных глав: то он сопоставляется с частным эпизодом, то с событиями всемирного масштаба, то включен в новеллу, то в монтаж из газетных сообщений, иногда он находится в центре внимания, иногда отзывается в повествовании отдаленным эхом (глава «Депеша» в «Фабрике Абсолюта»), но прежде всего автор проводит его через различнейшие виды географической и общественной среды, каждый из которых придает ему иную смысловую окраску; это значение смены среды почувствовал сам автор, когда в предисловии к книжному изданию «Фабрики Абсолюта» писал: «Неужто и впрямь у этой книжки нет сквозного действия? Разве не захватывает дух эпическое повествование о том, как автор, гонимый эриниями, укрывается в горной хижине и в недрах редакции, на Святой Килде, в Градце Кралове, на тихоокеанском атолле, у Семи Халуп, в трактире у Дамогорских, чтобы именно там, скрестив руки на груди и бросая в лицо своим противникам последние аргументы, объявить о безоговорочной капитуляции?».

Таким образом, композиционная задача сквозного центрального мотива в данном случае состоит в поддержании единства произведения, причем сам мотив в зависимости от контекста, в который он включен, каждый раз меняет свой облик. Эта смысловая изменчивость центрального мотива еще более очевидна во втором романе-хронике «Война с саламандрами». Саламандры последовательно предстают перед нами привязчивыми зверьками, интересным зоологическим видом, остатком древней фауны, экспонатом животного мира в зоологическом саду, ярмарочным аттракционом, карикатурой на человека, властителя земли — и все это под воздействием различной среды, в которую автор помещает их в соответствии с тематикой отдельных глав.

Противоположностью повторения мотивов является многократная мотивировка одного мотива: процесс последовательного смыслового изменения, констатированный нами при повторении, здесь сгущен в симультанную однозначность. В этой связи необходимо заметить, что последовательность и симультанность воспринимались Чапеком как взаимозависимые процессы, причем даже с приоритетом симультанности: «Умея сосредоточиваться, можно расчленить данное суммарное восприятие, выявить в нем составные элементы или хроноло-

гическую последовательность. Если ваше *целостное* впечатление от какой-нибудь личности достаточно отчетливо, вы можете, при известных способностях к анализу и логическому мышлению, развернуть это впечатление в последовательные картины его биографии. Из общего абриса жизни можно дедуктивным путем извлечь отдельные события», — говорит ясновидец в «Метеоре» (XI), приступая к своему рассказу. Примером многократной мотивировки может послужить нам повествование о том, как герой «Обыкновенной жизни» решил стать железнодорожным служащим:

Я сказал бы, что судьба моя была решена, когда в краю моего детства начали строить железную дорогу; крошечный мир старинного городка внезапно связали с безбрежным пространством, открылась дорога в огромный мир — городок обувал семимильные сапоги; <...> короче, это был для него исторический поворот <...> И застряло это во мне подсознательно и неискоренимо; иначе почему же мне, при первом же случае, пришло в голову искать место именно на железной дороге? <...> У меня, видно, натура службиста: мне нужно, чтобы жизнью моей управляли обязанности, мне нужно ощущение, что я функционирую правильно и в полную силу <...> И есть еще одна на первый взгляд мелочь — не знаю, не преувеличиваю ли я: ведь я начал сходить с рельс в ту минуту, когда, с сундучком в руке, торчал на перроне, растерянный и жалкий, чуть не плача от позора и смятения <...> Как знать, быть может, я стал «паном с вокзала», а под конец даже одним из важнейших винтиков в железнодорожной машине еще и затем, чтобы перед самим собой загладить и искупить тот тягостный, тот унизительный момент на перроне.

(XXII)

В одном и том же месте романа мы находим, следовательно, сразу строительство железной дороги, службистскую натуру героя, сцену унизительной растерянности на вокзале — все это выступает в качестве причин выбора героем профессии железнодорожного служащего; на других страницах мы бы даже нашли еще и другие мотивы этого решения. Освещенный таким образом многократно и с разных сторон мотив распадается тем самым на отличающиеся друг от друга аспекты; этот метод параллельных аспектов одного и того же мотива — важный фактор в композиции некоторых прозаических произведений Чапека. В первую очередь на нем целиком построена трилогия «Гордубал» — «Метеор» — «Обыкновенная жизнь». Центральный персонаж распадается на несколько аспектов, выступающих как одновременные, причем ни один из них не провозглашается основным, более близким к действительности, чем остальные. Но поскольку у Чапека, как мы видели, от симультанности до последовательности всегда только один шаг, этот метод множества аспектов может быть соединен и с временно́й последовательностью, как это имеет место в «Жизни и творчестве композитора Фолтына», где разные аспекты биографии героя представлены свидетельствами тех, кто в разные периоды

его жизни был наиболее близок ему. Прием может быть видоизменен и таким образом, что персонаж последовательно или одновременно раскрывается перед нами изнутри и извне: в «Гордубале» один аспект дан с точки зрения самого главного героя, два — с точки зрения других персонажей, в «Метеоре» сам герой остается вне повествования, и его судьба лишь угадывается внешними наблюдателями, между тем как в «Обыкновенной жизни», наоборот, все аспекты личности устанавливаются ею самой.

Итак, симультанность смысловых аспектов, когда она применена к действующему лицу романа, ведет к нарушению единства этого персонажа, что достаточно ясно высказано в «Обыкновенной жизни»: «Человек — толпа реальных и потенциальных личностей». Но возможен и противоположный подход, при котором множественность воспринимается как единство. Эту возможность Чапек испробовал в романе «Первая спасательная», который только на первый взгляд может казаться чем-то чужеродным между группой романов, образуемой трилогией «Гордубал» — «Метеор» — «Обыкновенная жизнь», хронологически предшествующей ему, и романом о Фолтыне, написанном после него. Если в «Обыкновенной жизни» личность предстает как целая толпа, сразу же вслед за этим в «Первой спасательной» коллектив выступает как личность: эту коллективную личность представляет собой спасательная команда («первая бригада»), формирующаяся в связи с катастрофой на шахте и распадающаяся после ее ликвидации. Поэт, исходя из предпосылок собственного развития, приходит здесь к гносеологической основе, весьма близкой той, на которой некогда строили свои произведения унанимисты[8]. Но он исходил не из психологии толпы, которая была отправной точкой для унанимизма, а из психологии отдельной личности. Нужно также сказать, что конструктор, который всегда жил в Чапеке, ощущал потребность испытывать все возможности однажды найденной схемы, прежде чем оставить ее; на этот раз была найдена схема со столь богатыми возможностями, что ее хватило на четыре написанных друг вслед за другом произведения, цепь которых была насильственно прервана смертью автора. Однако и в других случаях мы находим у Чапека стремление исчерпать возможности однажды найденной конструктивной схемы. Так, например, детективная новелла, черты которой носят уже некоторые рассказы «Распятия» («Гора», «Лида»), разрабатывается двумя различными способами в книгах «Рассказов из одного и из другого карманов»; схема романа-фельетона, найденная под давлением внешних обстоятельств (см. об этом предисловие к «Фабрике Абсолюта»), применяется еще раз в несколько измененной версии в композиции «Войны с саламандрами».

Размышления о композиционных приемах прозы Чапека подводят нас наконец к вопросу о поэтическом субъекте, то есть о той точке, в которую читатель инстинктивно помещает «поэта» как автора поэтического произведения и себя как воспринимающего; к субъекту в по-

этическом произведении направлены все нити, это плоскость, с которой произведение можно охватить взглядом как целое. Оба только что проанализированных нами композиционных принципа, которые наиболее часто встречаются у Чапека, — повторение одного и того же мотива и симультанное нагромождение разных его смысловых обличий — основаны на подавлении иерархичности и равномерном уравновешивании множественности и потому противоположны объединению, которое предполагает градацию значений по их важности. Поэтому и субъект в творчестве Чапека предстает множественным. Так, например, в «Метеоре» друг друга сменяют несколько равноправных рассказчиков, излагающих события одной и той же жизни на всем ее протяжении; хотя в «Жизни и творчестве композитора Фолтына» разные рассказчики повествуют о разных периодах жизни героя, но при этом они не знают друг друга и повествования их взаимно независимы; поскольку герой во всех повествованиях сохраняет одинаковые, ярко выраженные черты, повествователи предоставляют читателю возможность судить не только о характере героя, но и о них самих, что опять-таки служит проявлением раздробленности, множественности субъекта. В «Рассказах из другого кармана» в соответствии со старой традицией новеллистических циклов перед нами предстает целый ряд рассказчиков, одновременно образующих друг для друга публику, но отсутствует обрамляющая новелла, которая показала бы нам рассказчиков всех вместе и объяснила бы, что заставило их собраться. Тем самым циклизация лишается фона и становится проявлением распада субъекта. Если же рассказчик один, то иногда он распадается на несколько личностей, которые могут даже разговаривать между собой и спорить. Свидетельства этого можно найти в «Обыкновенной жизни».

Вполне естественно, что эта множественность субъекта проявляется и в манере обращения Чапека с персонажами своих повествований; автор воспринимает действующие лица как частичные воплощения своего «я», жизнь каждого из персонажей кажется ему частью его собственной жизни («Метеор», XXI). Поэтому также почти никогда нельзя сказать, что симпатии поэта принадлежат одному персонажу, на стороне которого он стоит, рассказывая о его борьбе с другими персонажами, — он сочувствует и преследователям и преследуемому («Распятие», «Гора»), и судье и подсудимому («Рассказы из одного кармана», «Преступление в халупе»). Однако и сами по себе персонажи Чапека часто бывают многоликими: Полана в «Гордубале», по словам самого поэта, была и «красивой как дворянка и изнуренной как старая батрачка», Гордубал «был и слабым и мудрым», Манья и убивал из-за любви и совершал убийство ради денег. Когда Чапек рисует рождение личности («Метеор», XIV), он делает это такими словами: «Нет никаких свойств, есть силы, которые противоборствуют, доминируют или тормозят одна другую. А человек в своем настоящем даже не знает, что самое незначительное движение, которое он

сейчас совершает, быть может, является итогом взаимодействия сил, сталкивавшихся в нем всю жизнь, подобно молниям, разрядившим напряжение между рождением и смертью». Следовательно, для него индивидуум — равнодействующая противоположных сил, множественность, и иначе как множественность он не может быть понят и описан. Поэтому персонажи в конечном счете предстают как нечто координированное с автором, исчезает граница между ними и «поэтом», олицетворяющим субъект. В послесловии к «Войне с саламандрами» «автор беседует сам с собой»: «Это просто логика событий; могу ли я в нее вмешиваться? Я делал, что мог; своевременно предупреждал людей; ведь Икс — это отчасти был я. Я взывал: не давайте саламандрам оружия и взрывчатых веществ, прекратите отвратительные сделки с саламандрами и так далее — ты знаешь, что получилось».

В работе о звуковой стороне творчества Чапека мы указали на то обстоятельство, что в последний период развития его прозы все повествование со всем, что оно содержит, независимо от того, повествовательные ли это партии, или диалоги действующих лиц, или их размышления, спроецировано во внутренний монолог автора. Мы объясняли это явление языковой причиной: постепенной диалогизацией стиля поэта. Но, очевидно, это явление имеет и смысловое обоснование, представляя собой следствие распада субъекта и отождествления его с каждым из действующих лиц. Разумеется, это не романтическое отождествление поэта с героем, с чем мы знакомы, например, по «Маю» Махи. Это отождествление не является полным и односторонним: поэт не сливается без остатка ни с одним из действующих лиц именно потому, что они многолики, есть в свою очередь еще нечто иное и некто иной, кроме автора.

Мы подошли к границе анализа художественного построения прозы Чапека: дальше может следовать уже только философский анализ. В первой статье мы проанализировали звуковую сторону прозы Чапека, во второй — смысловые единицы, начиная с предложения и кончая темой. Оказалось, что все художественное построение творчества поэта связано единым основополагающим принципом, который негативно можно было бы определить как подавление иерархии подчинения и господства; но при этом связь смысловых единиц, образующих контекст, не нарушается, а скорее подчеркивается (ср. плавность интонационной линии или повторение отдельных мотивов в функции лейтмотивов). В этом моменте можно было бы видеть одну из возможных исходных точек философского анализа. Эквивалент подавления смысловой иерархии можно было бы усмотреть в характерном для Чапека подчеркивании индивидуальности личности и вещей, аналогию усилению связи контекста можно было бы видеть в подчеркивании того, что взаимообъединяет индивидуальности, в особенности человеческие. И это взаимное объединение людей происходит у Чапека без иерархической градации, ибо опирается на общече-

ловеческое в человеке, на то, что свойственно всем людям без исключения. Об одном из своих героев Чапек говорит: «Слава богу, мы дома: это и мое возвращение к человеку с пустыми руками, который всего лишь человек, живший на земле» («Метеор», XXXIV). Общечеловеческое открывает путь от человека к человеку, а также от человека к вещам; в общечеловеческом коренятся для Чапека и надличностные ценности. Наблюдая людей, Чапек не видит ничего, кроме индивидуальностей, каждую из которых он хотел бы назвать по имени («Песня черного дрозда», «O věcech obecných»), но значение, которое он придает каждому индивиду, и уважение к нему, которого он требует, — все это постулаты, выдвигаемые не во имя индивидуума, а во имя того, что в нем есть общечеловеческого. То, что стоит над индивидуумом, то есть человек как общественное существо, и то, что скрыто глубже, чем общечеловеческая основа, то есть трансцендентное, находятся на краю горизонта Чапека, все это отнюдь не выпадает из его поля зрения, но отдалено. Но дали манят к себе; этим прежде всего объясняется борение Чапека с трансцендентностью. У него можно найти несколько разных интерпретаций проблемы трансцендентного: от полного боли отрицания («Трибунал» из «Мучительных рассказов») вплоть до веры в то, что закон трансцендентного является законом человеческого поведения («Жизнь и творчество композитора Фолтына», IX).

Исходная точка отношения Чапека к миру, безусловно, — индивидуум, отдельная человеческая личность, наблюдаемая извне, глазами других индивидов, определяемая и ограничиваемая отношением к ним. Это последнее обстоятельство очень важно: и самого себя чапековский индивидуум умеет видеть снаружи, как бы чужими глазами:

Однажды утром они шли по выложенному камнем берегу реки у Браника. Стоял серебристо-серый осенний день. Влтава казалась потоком света, струящимся с тихим металлическим звоном. Вокруг была необычайная тишина и такая умиротворенная грусть, что он невольно заговорил о себе <...> У него было такое ощущение, будто он одновременно издали, возможно, с другого берега смотрит на каменную полосу, огораживающую реку; вон там по плитам настила плетутся два человечка, совсем маленькие в сравнении с рекой, равниной и небом, словно призванные наглядно воплотить одиночество и заброшенность всего этого.

(«Мучительные рассказы», «Гелена»)*

...наш старый начальник стоит навытяжку, пятки вместе, носки врозь, ботинки начищены до зеркального блеска, и он с достоинством подносит ладонь к красной фуражке. (В пяти шагах позади него служащий с интересной бледностью в лице, — высокая фуражка, штаны блестят от сиденья, — салютует чуть-чуть небрежнее, и это — я.)

(«Обыкновенная жизнь», XIII)

* Перевод наш (прим. перев.).

Воспринимаемый так индивидуум — противоположность «я», взирающего на мир из глубины своего нутра и полагающего свои пристрастия и антипатии законом вселенной. О «я» Чапек отзывается враждебно: «Как бы широко ты ни распахивал свое "я" и ни наполнял свою жизнь — ты все равно не более как материя, пустынная и хаотичная, над которой дух божий носится в отчаянии, не зная, куда опуститься <...> Не в тебе, а в самом себе творение должно находить свою ось» («Жизнь и творчество композитора Фолтына», IX).

Итак, в этом смысле Чапек — антипод романтического титанизма, но этого уже нельзя сказать в такой же мере применительно к романтизму Махи. Ибо и Маха, хотя и относится к миру с позиции романтического «я», ощущает вытекающее из этого одиночество не как привилегию титанической личности, а как горький удел всякого человека: «Собственно, каждый человек даже посреди самой большой толпы одинок, потому что всегда он понимает только самого себя» («Dílo», III, Praha, 1929, s. 170)*.

Так же как множественность индивидуумов, предметом любви и восхищения Чапека является множественность иных форм действительности: «...всякую несхожесть стоит полюбить по одному тому, что она делает богаче жизнь» («Прогулка в Испанию»). Вещи, так же как и людей, он стремится видеть с разных сторон: «Камень — это не просто камень; это оружие, межевой знак, стена дома, камень преткновения, будущая статуя, все, что ты из него сделаешь. Тигр — не просто тигр; тигр — это детеныш, отец семейства, шкура, лесной бог или приключение в джунглях... все многогранно и многообещающе, все полно возможностей и заковык» («Критика слов»)**. Поэтому «перевернем же все вверх ногами, чтобы лучше разобраться; перевернем природу вверх ногами, чтобы заглянуть вглубь ее» («Год садовода», «Приготовления»). Задача поэтического искусства — вскрывать эту множественность и многоликость действительности и жизни: «Существуют неисчислимые вещи, их лицо и изнанка, существуют бесчисленные жизни; и вся поэзия в этом — в том, что они существуют, и тот, кто знает это, тот — поэт» («Обыкновенная жизнь»,

---

* Ср. диагноз Арне Новака в работе «Сострадание Махи и его наследник» из сборника «Čeští spisovatelé vdovám a sirotkům našich vojnů» (1916): «Поэт не судит ни Вилема, ни Ярмилу, ибо критический период протеста и борьбы ниспроверг в его глазах все нормы нравственного суда — Маха искупляет их силой своего сострадания, которое видит в них носителей одного и того же общечеловеческого бремени. Я подчеркиваю слово — общечеловеческого. Маха всегда воспринимает человека обобщенно, вне общественной детерминации, без оговорок, связанных с эпохой и координатами места, вне классового расслоения. Человек для него всегда отпавший сын божий, изгнанный из рая и обреченный жить среди безжалостной природы и своих человеческих близнецов, но все же находящий спасение, коль скоро в таких же страстотерпцах, как он, человек находит братьев и коль скоро часть их горя он принимает в свою душу».

** Перевод наш (прим. перев.).

XXIV). Разнообразие действительности даже богаче того, что мы знаем и можем познать, ибо «мир велик, его не объять нашим опытом, он состоит из горсточки фактов и космоса возможностей» («Метеор», XX).

Философ мог бы здесь задать вопрос, какова онтология Чапека — монистическая она или плюралистическая, сводит ли он действительность к единому принципу или считает ее множественность и разнообразие трансцендентным, существующим независимо от человека и его отношения к вещам. Существуют ли различия, которые Чапек столь страстно подчеркивает, уже в самой действительности или их вносит в нее человек? У Чапека можно найти подтверждения и того и другого. С одной стороны, он заявляет, например, что «человек никогда не перестанет открывать различия» («Год садовода»), и, следовательно, мы можем предполагать, что многообразие действительности независимо от человека; с другой же стороны, мы встречаемся у Чапека со взглядом, что «все попросту существует..., однако при одном условии: что сам ты живешь в особом мире, которому имя — поэзия. Как только покинешь его — тотчас все исчезнет, будто черт слизнул» («Обыкновенная жизнь», XXIV), — таким образом, многоликость действительности делается зависимой от человека. Как устранить эти противоречия? Чижевский в работе о мировоззрении Махи («Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938) убедительно показал, что мировоззрение поэтов, как правило, содержит такие противоречия; известно, впрочем, что и философские системы не могут их полностью избежать, а Ш. Лало («Valeur estétique des systèmes philosophiques», «Travaux du IX-e Congrès international de philosophie», XII, Paris, 1937[9]) считает даже эту «полифонию» существенным признаком философской системы вообще. Поэтому нет надобности делать критерием оценки мировоззрения Чапека-поэта вопрос о последовательности осуществления в его творчестве определенного единого принципа. Задача поэтического искусства — не приведение всего сущего в систему, а в раскрытии перед человеком все новых сторон действительности; и эту задачу творчество Чапека выполнило в такой мере, что в своем воздействии перешло границы нации, которой оно было адресовано.

К ВОПРОСУ ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ СТИЛЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Индивидуальный язык и стиль *писателя* сегодня снова становится актуальной и к тому же новой проблемой. До сих пор вопросы литературного языка и стиля считались скорее предметами изучения теории литературы и лингвистики, чем истории литературы. Теперь становится очевидным, что индивидуальный поэтический стиль входит также в компетенцию истории литературы, которая без его изучения не может быть полной.

Разумеется, необходимо сознавать, что вопрос об индивидуальности слога в литературе — да и вопрос об индивидуальности автора вообще — сейчас уже не может ставиться так, как его ставили два ведущих направления последних десятилетий — психологизирующее и формалистическое литературоведение. Психологическое понимание индивидуальности в литературном произведении непосредственно и однозначно выводило стилистические (да и остальные) черты своеобразия произведения из характера психофизической личности автора, полностью пренебрегая историческими (надличностными) факторами, в результате создавалась иллюзия, будто существует и может быть познана на самом деле — а не только в метафизическом отвлечении — абсолютная единичность.

Но вопрос об индивидуальном стиле нельзя ставить и так, как ставил его довоенный формализм, а в принципе и солидаризирующийся с ним структурализм. Дело в том, что формализм и структурализм и в решении вопросов стиля исходили из посылки об автономии искусства. В области поэтического стиля этот ошибочный взгляд проявляется в игнорировании первенства содержания по отношению к форме, затем — в недостаточном внимании к *зависимости художественной формы от идейной стороны произведения* и наконец — в чрезмерном подчеркивании всего, что в языке и стиле литературного произведения нарушает норму, так же как и в принижении значения всего, что в литературном произведении согласуется с нормой. Вследствие этого индивидуальный стиль писателя в руках исследователей распался, превратившись в собрание литературного произведения лишь

взаимными внутренними соответствиями и противоречиями. Тем самым вопрос о своеобразии стиля (и литературного произведения в целом) оказывался, собственно, на периферии интересов.

Этот недостаток ощущался уже перед войной, в конце тридцатых годов. Речь шла о необходимости найти такую точку, с которой можно было бы постичь единство художественного произведения, привести его в единую понятную систему, не возвращаясь вместе с тем к психологическому пониманию поэтической личности. Автор настоящей статьи сделал такую попытку в работе «Генезис смысла в поэзии Махи» (сборник «Torso a tajemství Máchova díla», Praha, 1938). Тогда ему было ясно, что если речь идет об индивидуальном стиле, необходимо разбирать смысловую сторону *всего* контекста и устанавливать, какова смысловая функция отдельных стилистических средств, а также он понимал, что дело решает не один только выбор отдельных языковых элементов произведения, но и их смысловые взаимоотношения в контексте. Тогда было нужно также указать, что не существует «строгой грани между наименованием прямым и косвенным» и что «оба вида наименований взаимно проникают». Принцип, благодаря которому все элементы художественного произведения, попавшие в сферу его проявления, обретают определенное смысловое наполнение, определенный смысловой оттенок (у тех же элементов он был бы иным, окажись они включенными в иной контекст иного произведения), я назвал тогда семантическим жестом. Сейчас ясно, что термин «семантический жест» имел идеалистический характер, поскольку «значение» отрывалось им от действительности и акцентировалась самоцельность литературного произведения.

Обозначение «семантический жест» было неверным уже потому, что несло в себе остаток психологизирующего понимания *личности и своеобразия* (в слове «жест», которым в ту пору по примеру Жуса пользовались для обозначения протекания психических процессов). Но прежде всего само понятие, обозначаемое этим термином, было неверно: хотя оно и противопоставляло друг другу «область языковых значений и мир вещей», но отнюдь не как материальную действительность и чистую условность, а «как две смысловые системы, каждая из которых внутренне пронизана бесчисленными связями между отдельными элементами»; следовательно, это было идеалистическое понятие.

И напротив, правильным в термине «семантический жест» было понимание своеобразия произведения как *динамического* единства смысла, которое определяет функцию и значение каждого отдельного элемента и каждой мельчайшей частицы произведения. Уже благодаря самому понятию «семантический жест» текст трактовался как движение, как смысловой процесс, в который вовлекается каждая наимельчайшая частица текста и только в его потоке получает смысловую конкретизацию.

Сейчас, когда ясно, что предметное отношение языкового знака — это его прямая связь с материальной действительностью и что языковая форма произведения, хотя она и не обусловлена одним лишь психофизическим обликом автора, но и тем, что всякое подлинное произведение является отражением, и притом активным отражением, определенного этапа борьбы за общественный прогресс, не менее очевидно и то, что именно благодаря своему своеобразию (и стилистическому) языковая форма становится выражением идейности литературного произведения.

Только если мы будем рассматривать художественный стиль и язык литературного произведения не как самоцельную игру, а как средства выражения действительности и отношения к ней художника, объединяющий принцип индивидуального художественного стиля, который мы можем просто назвать авторской личностью, предстанет перед нами как важный фактор не только художественного, но и общественного воздействия литературного произведения. При таком подходе к вопросу литературного стиля на первый план выступит множество вопросов, ранее не пользовавшихся достаточным вниманием, пренебрежение которыми имело следствием, что стилистический анализ прозы отставал от стилистического анализа поэзии. В прозе чаще, чем в поэзии, случается, что языковые средства, несмотря на то, что и здесь они неизбежно принимают значительное участие в создании художественного образа, ускользают от внимания читателя. Если бы мы, как это делал формализм, и в художественной прозе искали отдельные стилистические «приемы», мы бы встретились с целым рядом произведений, где их чрезвычайно мало. Только анализ своеобразия авторского художественного стиля, направленный на установление того, как использует автор язык для целей художественного изображения и почему (из каких идейных, общественных побуждений) использует его именно так, а не иначе, откроет нам доступ и к произведениям художественной прозы, до сих пор со стилистической стороны почти неисследованным (например, к творчеству Ольбрахта или Майеровой); но и прозаические произведения, в которых язык явственно обнаруживает свою художественную роль, как это, например, имеет место в творчестве Владислава Ванчуры, откроются нам в ином свете, нежели при атомизирующем стилистическом анализе.

В следующем разделе этой работы мы сделаем попытку хотя бы в самых основных чертах проиллюстрировать эти положения на трех явлениях новой чешской прозы, на творчестве Ивана Ольбрахта, Карела Чапека и Владислава Ванчуры. Мы не стремимся к полноте стилистического анализа; речь пойдет лишь о доказательстве того, что центр тяжести стилистического анализа произведения должен заключаться в выявлении принципа, которому подчинено смысловое *движение текста*.

* * *

Приступим теперь к анализу стиля первого из интересующих нас писателей — стиля Карела Чапека. Он лишь на год старше Ванчуры, зато на девять лет моложе Ольбрахта. И если мы ставим его в этом ряду на первое место, то лишь потому, что его индивидуальный стиль по своему характеру в известной мере самый доступный из всех троих: он не обладает слишком большой самостоятельностью по отношению к содержанию произведения, но и не сливается с ним без остатка. Со стороны содержательной можно проследить у Карела Чапека, начиная с «Распятия» и до самого конца литературной деятельности, спор между исключением из естественного закона и законом, между таинственным и обычным. Это противоречие помогало Чапеку чутко реагировать на внутренние толчки тогдашнего общественного бытия и вместе с тем не позволяло добраться до его истинного смысла, заслоняло действительные его причины. Здесь нет возможности подробно объяснять, до какой степени чудесное было обусловлено у Чапека развитием техники и монополистического капитализма.

Для нас более важен другой вопрос: в каком отношении этот спор между чудесным и повседневным находится к чапековскому индивидуальному методу словесного выражения? Прежде всего напомним об известном тяготении чапековского стиля к разговорному языку. Это тяготение проявляется, безусловно, в нескольких формах: оно имеет несколько ступеней, градаций — от языка в своей основе литературного, но синтаксически облегченного, освобожденного от сложных предложений, до языка, который приближается к разговорному своими синтаксическими особенностями, словарем и фразеологией: «Трудно сказать. Пожалуй, оно и так, *оно* вроде бы и можно было рассчитывать, что государь император проиграет, но уж *больно* велик был риск. Как-то это у меня *не укладывается* во всю нашу историю. Да и в твой характер это наверняка *не укладывается* («Obyčejný život», «Dílo bratří Čapků», Praha, 1956, s. 386)*. Это тяготение к разговорному языку отчетливо связано с акцентированием будничности рассказываемых событий.

Разумеется, у Чапека мы встречаемся и с противоположностью этого тяготения — лирическим, а порой и гимнически приподнятым стилем, особенно в чапековских «столбцах» и подобных им жанровых формах стиль постоянно колеблется между обоими этими полюсами; иногда наступает полное взаимопроникновение этих противоположностей: «Когда насыпет снегу, Прага вдруг превращается в старенький городишко; за одну ночь мы возвращаемся на *целых* пятьдесят или сто лет назад, все вокруг сразу становится *ну прямо-таки*

* Перевод наш (прим. перев.).

провинциальным и старосветским, совсем в духе барокко наших бабушек — приземистым, наивным и стародавним; *ни с того ни с сего* припомнится *тебе* бабушка с семью нижними юбками <...> Влтава, *словно воды в рот набрала*, трамвай *бренчит* колокольчиком, как *младенчик Иисус* в яслях, и ты бы нисколечко не удивился, если бы вдруг автомобили начали вызванивать бубенцами, что твои сани. Старый мир! Откуда ни возьмись вокруг нас мир старых вещей и старых масштабов. Волшебство провинции. Благодать старины» («Kalendář», «Spisy bratří Čapků», Praha, 1940, s. 22)*.

Слова, выделенные курсивом, совершенно недвусмысленно принадлежат к разговорной лексике; разговорный характер придан отчасти и синтаксическому строю фразы. Однако весь контекст в целом окрашен лиризмом, скорее подчеркивающим необычность, чем повседневность момента.

При этом напряжение между обычным и необычным в стиле Чапека неоднолико. Оно проявляется различными способами, но всегда настолько приглушенно, что не привлекает внимания к авторскому слову. Это, действительно, редкое исключение, когда у Чапека встречаешь хоть одно слово, которое не дает ощутить свое, только ему присущее неповторимое значение, обусловленное его связью с конкретной действительностью, эмоциональным отношением говорящего к ней, а иной раз и звуковой стороной этого слова: «Сиринга — лабурнум: разве это не звучит, как звон колоколов, утренних и вечерних? И рядом должен цвести пусторыл, чтобы одарить нас запахом вешнего вечера, а послеполуденное солнце будет искриться на белоснежных цветах дейции или таволги; но что может быть изумительней после короткого утреннего дождя, чем алые чашечки вейгелии, серьезно и щедро пламенеющие посреди тяжелых, орошенных влагой листьев» (Ibid., s. 157).

Но в первую очередь — и это основная особенность чапековской манеры словесного выражения — стиль его постоянно колеблется от одного смыслового плана к другому; от известного к неизвестному, от веселости к растроганности или даже грусти, от большого к малому или наоборот и т. д. Чапек многократно как бы непроизвольно или между прочим сам давал характеристику этому способу смыслового построения своих текстов; так, например, в «столбце», посвященном «огонькам», Чапек пишет: «До самого горизонта, куда ни кинь взгляд, до самого края небес протянулся этот склон, густо усеянный человеческими огоньками улиц и домов; когда вечером все они загораются, кажется, что вспыхнул фейерверк, а мирной ночью — это словно газон, засаженный огоньками; главное же — все это изменчиво и живо, как человеческое лицо или как сама природа. Когда во вселенной ничего не происходит, огоньки мерцают, глядя на нас

* Перевод наш (прим. перев.).

спокойно и пристально; но бывают облачные ночи, когда они совершенно явственно вертятся и подмигивают, и ночи с распахнутым звездным небом, когда они странно трепещут и цепенеют. В трескучие морозы они светят маленькими точками, резко и почти сердито, в осеннюю изморось сияют, как маяки, в завесе тумана тлеют тусклым багрянцем, словно гаснущие искры в пепле. Но мягко жмурятся сквозь вату снегопада, или во время южных фенов, тяжелых от воды и влажно гудящих, тогда они вспыхивают в черной ночи мгновенным патетическим жаром — огонь против воды — и почти звенят» (Ibid., s. 149).

Смена смысловых планов тут не только очевидна сама по себе, но и акцентирована автором: «...все это изменчиво и живо, как человеческое лицо». Впрочем, главным действующим фактором тут выступает не слово, а содержание: Чапек рисует различные подобия одного и того же скопления огней при разных атмосферных условиях. Но достаточно поставить рядом друг с другом глаголы с соответствующими обстоятельственными определениями, чтобы ясно увидеть, как интенсивно участвуют здесь языковые средства в смене смысловых планов; огни у Чапека «мерцают, глядя на нас спокойно и пристально — вертятся и подмигивают — трепещут и цепенеют — светятся маленькими точками, резко и почти сердито — сияют, как маяки — тлеют тусклым багрянцем — мягко жмурятся сквозь вату снегопада — вспыхивают мгновенным патетическим жаром».

Не трудно найти и такие примеры, когда смена смысловых уровней происходит от слова к слову и явно вызвана языковыми средствами: «И все-таки это было возращение (душевного равновесия. — *Я. М.*): хрупкое, как выздоровление, нерешительное и скрытое, а порою и жадное, полное грусти и полное надежд. То это вопрошающий взгляд больной, которая снова хотела бы нравиться; то прижмуренный взгляд кошки, которая ждет, чтобы ее погладили; или глаза нездорового ребенка, просящие неизвестно о чем; глаза пристально глядящие или ускользающие, сладкие, сонные, зовущие; руки, играющие на коленях, что-нибудь сжимающие или отдыхающие; все это: беспокойство, чувственность, слабость — наполняло Голуба дразнящей симпатией» («Boží muka», «Dílo bratří Čapků», Praha, 1958, s. 57)*. Обратим в этом отрывке внимание на ряд прилагательных: нерешительное, скрытое, жадное, полное грусти и полное надежд. Сколько раз меняется тут эмоциональное отношение к действительности, меняется незаметно, но все же так, что это изменение может быть выражено противительным союзом: нерешительное, — но жадное, — но в свою очередь полное грусти, — а вместе с тем и надежд. Сдвиги смысловых ударений вызываются тут смысловыми связями между словами, то есть являются принадлежностью индивидуального чапековско-

* Перевод наш (прим. перев.)

го стиля, точно так же как чуть дальше, в ряде определений к слову «глаза» (пристально глядящие, ускользающие, сладкие, сонные, зовущие). Разумеется, свою лепту в постоянную зыбь на смысловой поверхности цитируемого пассажа вносит и содержание фраз, изменчивость смысловых планов которых подчеркивается анафорами (то — то, глаза — глаза) и параллелизмами.

Довольно часто для достижения смысловой неоднородности Чапек пользуется перечислениями, которые были излюбленным художественным средством и у других его современников (правда, обычно с иными целями). Таким именно способом использовано перечисление, например, в статье «О любителях кактусов» («Zahradníkův rok», «Spisy bratří Čapků», Praha, 1941, s. 105): «Кактусы имеют форму морского ежа, огурца, тыквы, подсвечника, кувшина, квадратной шапочки священника, змеиного гнезда; они бывают покрыты чешуей, сосками, вихрами, когтями, бородавками, штыками, ятаганами и звездами; бывают приземистые и вытянутые вверх, ощетиненные, как полк копейщиков, колючие, как эскадрон с саблями наголо, тугие, одеревеневшие и сморщенные, покрытые сыпью, бородатые, мрачные, хмурые, усеянные пеньками, как просека, плетеные, как корзинка, похожие на опухоли, на зверей, на оружие».

Здесь самым лаконичным образом, зачастую упрощенно, охарактеризованы различия во внешнем виде кактусов; однако подбор характеризующих слов таков, что в их последовательности сталкиваются различнейшие области мира вещей: глубины моря, идиллия огорода, кухонный натюрморт, атмосфера костела, царство животных, военная среда и т. д.

Иногда Чапек достигает чередования смысловых уровней чередованием языковых функциональных стилей; в обычный стилистический ряд вдруг проникает, например, стиль официальных документов, телеграмм, газетных сообщений, научных трактатов — достаточно вспомнить о романах «Фабрика Абсолюта» и «Война с саламандрами».

Здесь нет места для подробного анализа стиля Чапека. Однако не вызывает сомнения, что ключ ко всей его системе дает намеченный нами принцип: склонность к чередованию смысловых планов, которые могут быть весьма разнообразны, но в сущности своими противоположностями воплощают одну основную противоположность: противоречие между повседневным и исключительным, обыденным и таинственным, естественным и чудесным. Изменчивости смысловых уровней, вызывающей не резкие повороты, а лишь непрерывные смысловые колебания контекста, способствуют и такие языковые элементы, которые не служат прямыми носителями конкретных значений,

напр., фразовая интонация, которая у Чапека носит характер плавной, мягкой волнистости без строгих разграничений*.

Анализируя стиль Чапека, мы охватили весь диапазон от авторского отношения к действительности до самых внешних элементов присущей ему манеры языкового выражения; при этом оказалось, что тут существует непрерывная взаимосвязь. Завершая анализ, остается лишь задать вопрос, каким образом характерная стилистическая манера Чапека служила не только художественной, но прежде всего общественной тенденции его творчества. Эпоха, в которую Чапек пишет свои произведения, — это период, когда монополистический капитализм окончательно ликвидирует все прогрессивные элементы, содержавшиеся в капитализме домонополистическом и когда он стремится всячески закамуфлировать свое разлагающее воздействие. Искусство, достойное называться искусством, становится деятельностью демаскирующей и разоблачительной: он показывает пустоту, скрывающуюся за буржуазной моралью, правосудием, религией. Диапазон возможностей тут, естественное, широк: от простого отрицания до выдвижения положительных идей, от обличения (порой даже беспомощного) до творческих попыток найти выход, путь к лучшему будущему. Чапек с необычайной прозорливостью обнажает — именно благодаря своему методу, позволяющему видеть лицо и изнанку явления одновременно, — сложные формы лжи, скрытые в буржуазной системе понятий и чувств. Его обращение со словом — это постоянная борьба против тенденции слов, их общепринятых значений подчинять нас себе. Об этом свидетельствуют его высказывания: «Мне кажется, что мы больше подпадаем под власть слов, чем сами владеем ими» («О самых близких вещах») — «Ошибка, глупость или ложь начинаются не с мысли, а со слова» («Критика слов»). И в полном соответствии с общим характером отношения Чапека к действительности как раз в этом и заключается общественное значение его индивидуального стиля.

* * *

Теперь поставим рядом с Чапеком другого крупного автора, чей язык и стиль — особенно в пору зрелости — также приближается к разговорному языку, хотя и совершенно по-иному, чем у Чапека. Этот автор — Ольбрахт. Дело в том, что хотя Ольбрахт в синтаксическом плане — совершенно так же, как Чапек, — предпочитает короткие фразы, объединенные по преимуществу сочинительной связью, в словарном плане он никогда не оставляет области литературного выражения; его язык при всей своей ясности и свободе от какой бы то ни было «книжности» не выходит за рамки современного лите-

* J. M., Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog, Kapitoly z české poetiky, II, Praha, 1948, s. 357 n.

ратурного словоупотребления. Известно, что Ольбрахт и теоретически интересовался литературным языком[1].

Язык и стиль Ольбрахта словно бы намеренно ускользали от читательского внимания; они обращают на себя внимание разве что своей гармоничностью и абсолютной слитностью с содержанием. За исключением нескольких случаев (например, слов из еврейского жаргона в «Николе Шугае» и «Голете в долине» и порой непривычных словосочетаний: «край раззолотился»), мы не найдем у Ольбрахта необычных слов. Зато чрезвычайно своеобразна чеканка его фразы. Возьмем, к примеру, такой пассаж из «Николы Шугая, разбойника» («Čs. spisovatel», 1953, s. 24):

Женщины потеряли веру во что бы то ни было и уже ни на что не надеялись. В прошлом такие времена порождали знаменитых разбойников. Черных хлопцев. Праведных мстителей. Ласковых к бедным, беспощадных к панам. В прошлом. Но не в наши дни. Конечно, женщины махали кулаками перед конторой нотара, отнимавшего у них коров, обкрадывавшего их при распределении пособий, угрожающе кричали в лавке Абрама Бера во время выдачи продуктов: «Погодите, вот вернутся мужья!», но сами не верили своим угрозам. Уж больно мужчины стали трусы. Почему они не сопротивляются, когда у них отбирают последнее, почему не возьмутся за топоры и не начнут рубить головы, раз их детей голодом морят? Покорно пошли на войну, как бараны, жмутся, слушаются начальства, трусят смотров, а придя в отпуск, валяются по постелям, наслаждаясь бездельем и счастливым сознанием того, что в них никто не стреляет, да хвастаются своими подвигами.

Найдется ли средь них хоть один, не согласный молча мириться со всеми этими ужасами?

Вернулся Никола Шугай.

Он убежал с фронта. Домой. В родные горы. Потому что они — единственное, о чем стоит тосковать.

Колочава! Колочава!

Какое сладкое имя и как тает оно на языке!

Он стоял на ночной дороге и впивал молочный запах Колочавы*.

В этом пассаже, достаточно обширном, чтобы продемонстрировать характер синтаксического построения у Ольбрахта, наше внимание привлекает прежде всего один момент: разнообразие фразовых окончаний, кадансов. Предложения независимо от того, объединены ли они в сложное предложение или выступают самостоятельно, здесь всегда кратки. Они быстро сменяют друг друга, иногда заканчиваясь запятой, иногда точкой, вопросительным или восклицательным знаком, а то и окончанием абзаца, порой однофразового. Разнообразие кадансов — это, разумеется, лишь внешнее проявление более глубо-

* Здесь и далее перевод Д. Горбова («Никола Шугай, разбойник» в кн. *Иван Ольбрахт*. Избранное. М., ГИХЛ, 1956, с. 303—446), уточненный в соответствии с синтаксическим строем оригинала. Страницы перевода указываются по этому изданию; с. 314 (прим. перев.).

кой тенденции, тенденции строить действие из мелких фактов, так, чтобы повествование могло гибко передавать изменения текучей действительности, и особенно, чтобы оно могло отражать изменчивый темп этого течения. В этом отношении стиль Ольбрахта достигает просто поразительного эффекта. Присмотримся, например, к тому месту из романа о Николе Шугае[2], где Эржика, его жена, прорывается через жандармский кордон, чтобы предупредить Шугая (s. 138):

Она тихо прошла в своих опанках тридцать шагов по следам жандармской цепи, еле различая отдельные каски, которые то тут, то там возникали в белой пелене тумана на головах без туловищ, ступала мягко, как кошка, подкрадывающаяся к добыче. Потом остановилась перевести дух, и впервые после ухода из дому заработал ее ум: она им не нужна, они хотят поймать Николу, они поостерегутся в такой близости выдавать свое присутствие стрельбой. Она быстро перебежала некоторое расстояние, прячась за деревья и скалы, и очутилась прямо позади цепи. Выбрала просвет побольше между двух жандармов.

Трижды перекрестилась по-православному.

И понеслась. Промчалась между жандармами, понеслась, почувствовала у себя за спиной какое-то движение, там посыпались камни, затрещали ветви и сразу все стихло, опанки сами понесли ее через валуны, в обход скал, через заросли папоротников, сквозь кустарники, которые сами перед ней расступались, Бог земли был с ней, «Никола! Никола!» — кричало что-то внутри нее; чаща, по первому ее требованию, стала редеть, и открылось озеро блестящего тумана с темным пятном оборога посредине: «Никола-а-а, беги!»

Она сама испугалась раскатистого стона, который взорвал тишину.

Успела увидеть, как от темного пятна оборога отделились две человеческие тени, соскочив с него вниз, длинная тень побежала и скрылась в сияющей белизне долины, а другая, поменьше и поплотнее, приложилась к винтовке. Но тут, одновременно с выстрелом, что-то вскочило ей на спину, на нее посыпались удары, сбившие ее с ног, что-то навалилось ей на голову, вдавив лоб и нос в щебень. Она слышала выстрелы. Много выстрелов. Впившийся в лицо щебень причинял страшную боль*.

Темп повествования на протяжении этого отрывка сменялся несколько раз. Течение первого сложного предложения замедлено деепричастным оборотом и вдобавок еще придаточным предложением с относительным словом. Второе сложное предложение объединено уже чисто сочинительными связями, но оно еще довольно длинное — из пяти простых предложений. Потом всего два простых предложения. И однофразовый абзац. За ним следует более обширный абзац, начинающийся с предложения, состоящего из одного только глагольного сказуемого; основную часть абзаца занимает сложное предложение, образованное из множества коротких простых предложений. Вслед за крадущейся походкой — бег. И снова однофразовый абзац. А затем

* с. 388.

опять абзац из связанных сочинением фраз — как бы поспешных. Побег Николы.

Повествование, создаваемое Ольбрахтом с помощью такого использования синтаксических конструкций, непосредственно отражает безостановочное течение действительности. Повествовательная техника Ольбрахта, а вместе с ней и его стиль, подчинены одной задаче — изобразить действительность как процесс. Можно было бы перечислить еще ряд других стилистических средств, которыми Ольбрахт достигает этой же цели. Их перечень и характеристика заняли бы, однако, слишком много места. Тем не менее было бы небезынтересно привести хотя бы несколько примеров того, как стилистический прием помогает создать впечатление текучей действительности не непосредственно, а вклиниваясь в ход повествования. Так, например, у Ольбрахта бывает, что сравнение, с первого взгляда, лишь лирическое, на самом деле становится намеком на последующее развитие действия и таким образом усиливает впечатление, что действие протекает по двум руслам: по одному видимому и другому — подводному, еще более бурному. В романе о Николе Шугае есть эпизод, где Шугай, испытывая сладостное ощущение беззаботности, отдыхает с братом на вершине горы Тиссовой. Ольбрахт сравнивает его с птицей: «Тело его охватывает волна ликования. Он впитывает ее всей грудью, всею поверхностью тела. Он — птица, парящая в поднебесье» (Ibid., s. 144)*. Несколькими страницами далее Шугай уже в совсем ином настроении: он поджигает хату предателя Дербака Дербачка. И сравнение с птицей возвращается; но на сей раз это хищная птица: «А над огнем, над областью ночи и дня, нависло внушающее ужас имя знаменитого разбойника Николы Шугая — парит над ними, как хищная птица на неподвижных крыльях» (Ibid., s. 149)**. Так сравнение с птицей из лирически-эмоционального косвенного наименования становится указанием на какое-то подтекстовое действие, уже подспудно развивающееся, прежде чем выступить в решительный момент наружу. Читатель начинает ощущать: весь край уже дрожит от ужаса перед Шугаевой местью. На кого еще падет эта месть? Кто будет следующей жертвой? Или появится человек, который продолжит дело Дербака Дербачка и погубит Шугая?

Иной раз той же цели служит анафора, стилистическое средство, по всему своему характеру, казалось бы, статическое, поскольку оно основано на повторах, и все же в руках Ольбрахта превращающееся в инструмент подготовки перелома в действии. И на этот раз речь идет о том же пассаже из «Николы Шугая», где он ощущает счастье на вершине Тиссовой; он рассуждает:

---

* с. 392.
** с. 395.

В труде нет радости. Может, еще когда строишь себе дом или убираешь богатый урожай... А то — нет никакой. Радость — сидеть на горячем камне над Тереблей, глядеть на синеву и зелень, слушать пенье воды на порогах. Радость — наслаждаться чувством безопасности на вершине Тиссовой: свет без теней внизу, яркое, жаркое солнце над головой да ветер вокруг. Счастье — любить Эржику. Радость — иметь дружину удальцов, таких же загорелых, отчаянных, полных духа товарищества, веселых. Радость — Давать, то есть радоваться чужой радости. Радость — не пройти в жизни незамеченным, быть любимым и ненавистным. Радость — видеть в трех шагах от себя Юрая с преданным глазами и букетиком на шляпе. Радость — быть Николой Шугаем (s. 144)*.

Значение анафорически повторяемого слова «радость» этим повтором настолько подчеркивается, что прямо пронизывает текст. Поднимает его на наивысший эмоциональный уровень. И кажется, что анафора имеет исключительно лирический характер, изымается из потока действия, создавая в нем неподвижный островок. Но все это нам лишь кажется. Еще из сознания читателя не исчезло представление о душевном покое, вызванное этой анафорой (и еще усиленное в нескольких последующих абзацах), как уже звучит предложение Юрая: «Пойдем спалим Дербачка!» И братья идут. Сразу наступает поворот в эмоциональной атмосфере действия и в самом действии. И анафора подготавливает читателя к этому повороту: слово «радость», столь акцентированное в тексте, становится в сознании читателя предвестником надвигающихся трагических событий. Для Шугая больше нет возврата: действие устремляется вперед и с ним вместе спешит к своему концу Никола Шугай.

Несмотря на некоторые внешние сходства и ряд общих средств, индивидуальный стиль Ольбрахта в корне отличен от чапековского. У Чапека мы тоже нашли бы, например, анафоры, сопровождаемые параллелизмом, а у Ольбрахта, подобно тому как и у Чапека, встретились бы с перечислениями. Однако функция сходных стилистических приемов у каждого из обоих писателей — иная, а следовательно, эти приемы имеют у них разное значение. Принцип стиля Ольбрахта, как уже сказано, состоит в стремлении показать действительность как процесс, принцип Чапека — в стремлении постичь в действительности противоречие между правилом и исключением, повседневным и необычным. У обоих, и у Чапека и у Ольбрахта, стилистический принцип динамичен, но у каждого по-своему. У Чапека движение зависит скорее от постоянного переключения внимания того, кто действительность наблюдает, у Ольбрахта, наоборот, движение заключено в самой действительности, в характере ее процессов.

Каков же идейный источник стиля Ольбрахта? Мы не должны забывать, что еще с молодости Ольбрахт был убежденным социалистом. И потому там, где Чапек старался обрести уверенность, Ольбрахт

* с. 392.

этой уверенностью обладал. Прежде всего он был убежден, что действительность имеет лишь один истинный смысл, который все явственней раскрывается в ходе ее исторического движения. А затем он был уверен, что движение действительности стремится к определенной цели — освобождению человека и что предрассудки, с помощью которых класс угнетателей пытается заглушить сознание этого, есть грубая ложь. Такого рода внутренняя убежденность проявляется у Ольбрахта как в отдельных деталях, так и во всей организации произведения, в подходе к его сюжету. В «Николе Шугае» историческое движение столь неудержимо, что перехлестывает через окончание действия. В последнем абзаце этого романа, почти в самом конце текста, мы находим слова: «Никола Шугай жив. Он живет в этих горах, одной жизнью с ними. И будет жить. Мы не скажем "вечно", так как понимаем это выражение еще меньше, чем понимали его наши набожные прадеды, а удовлетворимся более простым словом: долго». Движение действительности не имеет конца и путь от сегодня к завтра для Ольбрахта, человека и художника, ясен. Отсюда и стилистическое стремление показать действительность как движение.

* * *

Вопрос о стиле Ванчуры гораздо сложнее проблемы стиля обоих предыдущих авторов, с одной стороны, потому, что по сравнению с ними языковые элементы в художественном и идейном построении произведения у Ванчуры играют более значительную роль, — хотя далеко не столь преобладающую, как считала довоенная критика, — с другой стороны, потому, что стиль Ванчуры развивался чрезвычайно интенсивно, всегда оставаясь при этом явно «ванчуровским», то есть неизменным в своем основном принципе. Поэтому анализу стиля Ванчуры придется уделить несравненно больше места в нашей работе, чем было уделено анализу стиля двух предыдущих авторов, несмотря на то, что и здесь мы не предполагаем давать подробного стилистического анализа. Однако если у обоих предыдущих авторов мы не принимали во внимание развитие индивидуального стиля, то в отношении Ванчуры поступим хотя бы следующим образом: последовательно рассмотрим две его книги, относящиеся к очень разным периодам: «Пекаря Яна Маргоула», написанного в 1924 году, и «Картины из истории чешского народа», в особенности их II том, вышедший в 1940 году. Конечно, таким путем мы не проследим за развитием стиля Ванчуры, в котором можно было бы выделить не два, а гораздо больше этапов. Но уже благодаря этому сопоставлению мы весьма наглядно убедимся, что «личный стиль» автора, сохраняя определенные постоянные черты, чрезвычайно чутко реагирует на задачи, которые ставит перед литературой данный момент, и что, таким образом, личный стиль писателя ни в коей мере не представляет собой прямое и однозначное следствие психологических диспозиций (как

полагала психологически ориентированная стилистика), а остается явлением исторически обусловленным и исторически изменчивым.

Постараемся теперь хотя бы в общих чертах охарактеризовать стиль Ванчуры в «Пекаре Маргоуле». Уже с первого взгляда ясно, что языковое выражение служит здесь Ванчуре не только для обозначения предмета, но и для его оценки. Разумеется, оттенок оценки вообще свойственен языковому высказыванию: очень часто именно оценочными оттенками отличаются синонимы (лексические или синтаксические). В языке для обозначения отдельных существ, вещей, действий, особенностей существуют синонимы с целой шкалой оценочных оттенков, начиная с простой эмоциональной заинтересованности и кончая резким осуждением или безоговорочным признанием.

В «Пекаре Маргоуле» Ванчура при выборе словесных обозначений придерживается крайних степеней оценочности, со склонностью к оценке резко отрицательной. Из-за этой склонности к крайне выразительной оценке выбор наименований у Ванчуры обычно имеет гиперболический характер; из-за склонности к отрицательной оценке в ванчуровском стиле той поры часто появляются вульгаризмы, чуждые литературному языку. Эта особенность отбора слов у Ванчуры общеизвестна, и потому достаточно привести лишь один пример характеристики вывалившегося из ратуши после заседания члена городского магистрата:

О раздобревшее и вздувшееся чрево, ковыляющее на тонких ножках от лавки до трактира и от трактира до дому, лохань, которую легко наполнить любыми нечистотами — и все же, как старая посудина из-под керосина воняет прежде всего керосином, так и ты кичишься главным образом двумя скверными запахами: вонью бессмысленной восторженности и идиотской доброты. О скот, сумевший невредимо пронести свое брюхо через все катастрофы и революции, уже слышны шаги тех, кто сразит тебя. Э-гей, уже близится к нам лучезарный светоносец с руками пламенными и пылающей главой.

(«Pekař Jan Marhoul», «Spisy Vladislava Vančury», Praha, 1952, s. 25)*

Из только что приведенного отрывка вытекает также, что помимо отрицательного оценочного оттенка у Ванчуры встречается и его противоположность, оценка приподнято положительная. Здесь она присутствует в последней фразе; с языковой стороны она дана прилагательными-определениями «лучезарный», «пламенный», «пылающий», причем первые два содержат оценочный оттенок уже в своем лексическом значении, тогда как последнее «пылающий» приобретает его в контексте.

* Здесь и далее перевод Н. Аросевой. Страницы в подстрочных примечаниях указаны по изданию: *Владислав Ванчура*. Пекарь Ян Маргоул, М., ИХЛ, 1964, с. 40 (прим. перев.).

И получается, что обе оценки, резко положительная и резко отрицательная, сталкиваются на малом пространстве одной фразы; таким образом напряжение между ними возрастает:

Слизь скотства и грязь ростовщической наживы густой жижей ползет по дну этого города даже в те часы, когда в него низвергается океан ночи.

(Ibid., s. 24)*

Контраста между эмоциональным оттенком слов «слизь» и «грязь» и эмоциональной окраской слова «океан» достаточно для объяснения противоречий в оценке. Некогда было принято искать принцип стиля «Пекаря Маргоула» в резком противоречии между двумя лексическими слоями — между словами из «высокой» лексической среды и вульгаризмами. Прежде всего, лексический отбор Ванчуры не так прост: в его языке присутствуют — отнюдь не как незначащая его часть — элементы повседневной разговорной речи, слова, не носящие эмоциональной окраски:

На другой день была пятница; пекарь встал чуть свет и принялся укладывать обтесанную балку в верхний венец сруба, который должен был служить амбаром. Он подымал ее с помощью блока, прикрепленного в стропилах, к бревну, достаточно прочному, чтобы можно было работать без опаски. Когда балка поднялась под углом почти в девяносто градусов, Маргоул закрепил конец веревки и полез наверх, чтоб положить поднятый торец балки на поперечину венца. Работа подвигалась успешно. Ян, сдвинув шапку на затылок и обмотав веревку вокруг руки, уложил балку на место и принялся закреплять ее скобами, неосторожно забивая их обухом плотничьего топора. Роковое мгновение для работника — как удар молнии; Ян промахнулся. Неустойчивая балка закачалась, но прежде чем ей упасть, стремглав свалился Ян, так и не выпустив топора из рук.

(Ibid., s. 51)**

Весь пассаж состоит из слов в оценочном отношении нейтральных, вплоть до образа «роковое мгновение для работника — как удар молнии», которое мгновенно поднимает словесное выражение на очень высокий эмоциональный уровень. Тут нет стилистического противоречия. Смысловое отношение, возникающее в этом контексте между значениями слов, носит совсем иной характер. Я привел этот пример, дабы показать, что противоречия между словами «высокими» и «низкими» недостаточно для полного объяснения лексического состава индивидуального стиля Ванчуры в «Пекаре Яне Маргоуле». Однако основной порок такого способа объяснения таится еще глубже: истолкование здесь ограничено языковыми средствами и не ставит перед

* с. 39.
** с. 59.

собой вопроса, как стиль «Пекаря Яна Маргоула» связан с общественными взглядами автора, как вытекает из них и как им служит.

Попытаемся ответить на этот вопрос. Вспомним цитату, которая приводилась выше для доказательства склонности Ванчуры к выражениям чрезмерно — и чаще отрицательно — оценочным. Я имею в виду обличение члена городского магистрата, вываливающегося из ратуши после заседания. Оценка тут выразительна, применительно к отбору слов она доходит до грани ругательств («раздобревшее и вздувшееся чрево», «лохань», «скот»). Однако это страстное осуждение ни в коей мере не является чисто языковым ходом. Оно недвусмысленно адресовано, и его адресатом является мелкий буржуа. Стиль, основанный на резко противоположной оценке, вытекает тут не из чистой игры словом, а из весьма четкого понимания общественной роли литературного произведения. И преобладание отрицательной оценки мотивируется здесь также не только стилистически. Наступление ведется на мелкую буржуазию, тот класс, который в первые годы предмюнхенской республики так настойчиво старался протолкаться вперед и который именно в ту пору обнажил всю свою хищность и весь цинизм, встав на путь своего полного перерождения в монополистическую крупную буржуазию. Как раз к этому времени относится начало литературной деятельности Ванчуры, и ненависть к мелкой буржуазии, выступая в различных видоизменениях, становится значительной стороной идейного содержания множества его прозаических произведений.

Противоположностью этой ненависти была любовь Ванчуры к угнетенным. Это также проявляется в его стилистических приемах, и опять-таки оценочно:

Пространство ночи безмолвно, нигде ни звука, вселенная несется сквозь мороз и мрак. Люди, словно таинственный посев, спят в домах. Если бы горе и нужда могли вопить — столб воя бил бы вверх, на высоту, куда доходит тьма. Если бы смерть не изнемогала от трудов — страшное, великое деяние гремело бы в полуночи и с каждым ударом времени.

Но лишь храпит открытый рот, едва поднявшись, падает с подушки голова, и мертвая рука не угрожает... Доныне все сгорают в одиночку, доныне каждый одинок, сжигаемый отчаяньем и болью, и одиноко умирает на полях сражений, в рудниках или в постели.

Где же товарищество живых?

Где всемирное царство?

Над трупом всякий раз — иные стены, и тело подле тела лежит всегда чужое, ибо: что было — есть, и дела не исчезают. Когти кривды терзают все один и тот же мир — и тысячи осколков жгущейся нужды пылают, как раздробленные звезды.

(Ibid., s. 7)*

* с. 27.

На первый взгляд может показаться, будто эта цитата (из самого начала романа) имеет характер простого лирического излияния чувств. Однако достаточно, например, обратить внимание на повторение во втором абзаце слов «в одиночку», «одинок», которые в данной связи не только сильно эмоциональны, но становятся прямым приговором, обрекающим людей на одиночество. Такой же обвинительный характер имеют вопросы: «Где же товарищество живых? Где всемирное царство?», ответ на которые — «Над трупом всякий раз — иные стены...» Это больше, чем приговор, больше, чем лирическое высказывание; это одновременно и образец того, как синтаксическое построение фразы у Ванчуры приобретает функцию оценки. Следовательно, и любовь Ванчуры к угнетенным выражается часто в форме осуждения несправедливости, от которой страдают угнетенные.

Итак, стиль Ванчуры в «Пекаре Яне Маргоуле» насыщен оценками. За словами романа нами постоянно ощущается субъект, который их произносит, субъект, который в гораздо большей степени оценивает, чем повествует. Он не выступает на передний план, никогда не подчеркивает своей собственной роли, не становится действующим персонажем, зато присутствие его мы ощущаем за каждым словом: он никогда не заставляет читателя сомневаться, какова его собственная оценка происходящего. Было бы чрезвычайно сложно пытаться перечислить средства, которыми он этого добивается (впрочем, многие из них вообще касаются не языка, а темы); здесь же нам нужно было лишь показать, что оценка является основным принципом, на котором строится стиль «Пекаря Маргоула».

Вторая книга Ванчуры, на стиле которой мы хотим здесь остановиться, — «Картины из истории чешского народа». Книга эта возникла при совсем иных обстоятельствах, чем «Пекарь Ян Маргоул»: она создавалась в канун Мюнхена, сразу же после Мюнхена и в начале оккупации. Мировоззрение Ванчуры за эти 16 лет, прошедшие со времени написания «Пекаря Яна Маргоула», не изменилось: книга недвусмысленно показывает, что истинным носителем исторического прогресса автор считает народ, и личности, выступающие на арену истории, являются лишь исполнителями его устремлений. И здесь любовь писателя на стороне угнетаемых. Однако по сравнению с двадцатыми годами в корне изменилась историческая ситуация. Ужасы фашизма нависли уже как самая непосредственная угроза. Коммунист и патриот, Ванчура чувствовал, что борьба, которая приближается, будет решительной и что необходимо мобилизовать на нее все народные силы. И этой мобилизации он стремился помогать всей своей работой, всеми своими способностями, «как рядовой солдат», и на службу ей поставил и свою книгу.

Стиль, который он создал для выполнения этой задачи, уже иной, чем стиль «Пекаря Яна Маргоула». Почти исчез смысловой оттенок страстного осуждения, но не исчезла сама оценочность. Пожалуй, можно сказать, что Ванчура не умел отражать действительность, чет-

ко не определив своего отношения к ней. Ясная позиция была для него делом не только художественного, но и жизненного значения. Когда в 1932 году он написал несколько строк в сборник к 65-летию Ф. К. Шальды, он охарактеризовал Шальду — а собственно и самого себя — следующими словами: «То, чем в первую очередь захватывает меня Ф. К. Шальда, — это отвага. Он защищает право на мысль с твердостью, которая никогда не уклоняется и никогда не запаздывает <...> В пору столь полного упадка мужества Ф. К. Шальда один сохранил способность говорить полным голосом» (s. 133). В сочинениях Ванчуры мы также могли бы найти места, где он превозносит отвагу четко разграничивать добро и зло и порицает отсутствие такой отваги. Пример того мы обнаружили в самих «Картинах из истории чешского народа».

Вслед за примирением, которое утвердило могущество Завиша, настали в Чехии небывалые времена. Тихони, люди половинчатые, те, кто не знал, как себя держать и как подступиться к делу, нытики, старые развалины, мелкие душонки, ханжи, святоши и прочий сброд исчезли из окружения молодого короля. Бразды правления перешли в руки друзей Завиша. С неопределенностью было покончено, и многие дворяне, многие служители божьи хотели уподобиться рыцарю, который смеется во все горло и всегда говорит, что хочет, ни словечком меньше, ни словечком больше.

(«Obrazy z dějin národa českého», II-III, «Spisy Vladislava Vančury». Praha, 1951, s. 339)

Мы видим, что и стиль «Картин из истории...» также основан на оценке, разумеется, иным образом, чем стиль «Пекаря Яна Маргоула». Стилистические средства выражения оценки не преобладают здесь в такой мере и не носят столь агрессивно характера, нет здесь и резко противопоставленных оценок. Зато есть смысловое построение контекста, постоянно удерживаемое на уровне оценочных оттенков, то положительных, то отрицательных; основу тут составляет положительная оценка, приподнимающая события и людей и рисующая их в свете симпатии. Конечно, выявить это с помощью анализа значительно сложнее, чем в «Пекаре Яне Маргоуле», с одной стороны, потому, что смысловые различия здесь не столь разительны, с другой — потому, что оценка не сосредоточена в отдельных словах, а скорее распылена по контексту. Возьмем для примера начало одной из повестей — глав второго тома:

В начале правления князя Пршемысла Отакара ходил по чешской земле некий бургундец. Держался он как монах, притворялся святым, но никто его не посвящал в церковный сан. Голова его не была выбрита, наоборот, со лба до самой шеи ее покрывали густые, щетинистые волосы. Был он грязный, босой и кутался в рясу или в плащ, похожий на рясу как две капли воды. Бедра подвязывал веревкой, за плечами у него висел остроконечный ка-

пюшон. Он был более высохшим, чем сам черт, голова у него была маленькая, нос горбатый, а с уст не сходила улыбка.

(Ibid., s. 13)

В этой характеристике нелегко найти откровенно оценочные слова. Однако если мы внимательно вчитаемся в контекст, то увидим, что и на грани предложений, и в смысловом построении в целом оценка легко варьируется: «монах, который в действительности не является монахом, с щетинистой шевелюрой, грязный, более высохший, чем сам черт и... с постоянной улыбкой на устах».

При более подробном рассмотрении следовало бы исходить из таких пассажей, где оценка приобретает зримые контуры. Таково, напр., место, повествующее о судьбе вдовы Першемысла Отакара II[3]:

Окруженная хилыми людишками, дуралеями, хныками, ростовщиками и тайными убийцами, трижды в одну минуту оскорбленная, в несчастье, в бедах, без сыночка, который в это время, возможно, зовет ее, в безнадежности, среди ужасов и стенаний, среди тьмы она не может не распознать, что Завиш — рыцарь.

(Ibid., s. 330)

Тут дан чрезвычайно выразительный ряд отрицательных характеристик людей и ситуаций, и неожиданно всем им противопоставлено единственное слово, содержащее положительную оценку: «рыцарь».

Заслуживает внимания также то обстоятельство, что и там, где речь не идет непосредственно о различиях в оценке, значения, присоединяемые способом сочинения, резко разграничены:

Их взгляд скользил с одного на другого и был исполнен недоверия. Он искрился, угасал, вспыхивал, пылал как жгучий стыд.

(Ibid., s. 327)

Ряд сказуемых: «искрился», «угасал», «вспыхивал», «пылал, как жгучий стыд» — содержит на первый взгляд лишь несколько быстро сменяющихся моментов единого действия. Однако на самом деле в них звучит и суд повествователя над отдельными проявлениями зарождающейся и до поры до времени выражаемой лишь взглядами измены.

Иной раз смена оценки обозначается стилистическими средствами, подчеркивающими границы, а тем самым и смысловые сдвиги между отдельными оценочными фразами. Так, напр., автор пользуется анафорическим повтором слова. В сцене, где Завиш Витковиц[4] пытается объяснить Кунгуте свою измену ее супругу Першемыслу Отакару II, он говорит так:

Возможно, я был тогда лишь сумасбродом, беснующимся в своем неразумии, *возможно*, Бог только теперь дает прозрение моему мятущемуся сердцу, *а возможно*, что допустил он поражение на Моравском поле[5], чтобы даровать Пршемыслу, который был гордым королем, вечную славу.

(Ibid., s. 329)

Здесь говорит не повествователь, а персонаж. Он стремится оправдать свою измену и постепенно изменяет оценку, сдвигая суждения о своих поступках так, чтобы уменьшить или даже совершенно смазывать свою вину: *возможно*, он вел себя сумасбродно, *возможно*, действовал лишь под влиянием мгновенного смятения чувств, *а возможно*, даже сослужил Пршемыслу добрую службу тем, что помог ему снискать вечную славу.

Не будет продолжать стилистический анализ «Картин из истории чешского народа». Назначение предшествовавших абзацев — лишь указать на то, что стиль Ванчуры даже в период, когда он не был наступательно заострен против классового врага (как это имело место в «Пекаре Яне Маргоуле» и в других произведениях молодого Ванчуры), не может быть понят, если мы не осознаем, что рассказчик, который отчетливо дает ощутить свое присутствие выразительным отбором слов и синтаксических, а также стилистических средств, проявляет себя прежде всего в оценках. Итак, несмотря на то, что стиль «Картин из истории чешского народа» существенно отличается от стиля «Пекаря Яна Маргоула», основное семантическое направление стиля в обоих случаях одинаково.

* * *

В этом исследовании мы попытались показать на примере стиля трех чешских писателей, творчество которых относится к периоду между двумя мировыми войнами, что индивидуальный литературный стиль подчинен определенной основной смысловой тенденции или точнее — смыслообразующему принципу и что, только поняв этот принцип, мы сможем установить конкретную смысловую функцию, которую выполняют отдельные функциональные языки и стилистические средства, используемые автором. Так, например, склонность к сочинительному способу связи предложений, анафора, параллелизм, перечисление и т. п. могут служить весьма различным семантическим целям и соответственно приобретать совершенно разное смысловое значение.

Мы убедились также в том, что индивидуальный стиль отнюдь не связан однозначным образом с личными задатками автора. И хотя ясно, что авторский стиль в известной мере определяется врожденными и приобретенными способностями автора, конкретное его формирование обусловлено влиянием общественной ситуации эпохи и

стремлением автора известным способом воздействовать своим произведением на читателя.

Итак, индивидуальный авторский стиль не изъят из литературного процесса, в ходе которого литература развивается как целое. Это означает в первую очередь, что не существует непроходимой границы между исследованием стиля отдельных авторов и исследованием литературно-историческим. Как раз наоборот, картина воздействия автора на последующее развитие литературы, его участия в этом развитии будет неполной без выяснения семантического принципа его стиля. Индивидуальный авторский стиль — это отнюдь не одна лишь художественная ценность; это также составная часть стремления автора содействовать своим творчеством общественному развитию.

Однако индивидуальный стиль является историческим фактором и в том смысле, что он изменяется — как мы видели у Ванчуры — под влиянием творческой эволюции автора, хотя его основной семантический принцип остается неизменным. И эти изменения не только факт художественного развития автора, не только результат тяги к новому или к художественному эксперименту, но и они обусловлены переменами в общественной ситуации эпохи и стремлением автора воздействовать на развитие общественного сознания, принять — в большей или меньшей степени сознательно — участие в разрешении классовых противоречий.

Остается, наконец, указать на еще одно обстоятельство, важное для решения вопросов индивидуального стиля. В настоящей работе мы не касались его из-за широты проблемы, однако оно заслуживает хотя бы упоминания как задача, которая должна быть решена, если изучение литературного стиля предполагается рассматривать в качестве основной части истории литературы. Мы занимались анализом индивидуального стиля трех авторов, но мы их не сравнивали. Тем не менее уже на основе материала, который был выборочно приведен нами, при более пристальном рассмотрении можно сделать вывод, что стиль этих писателей, несмотря на значительные индивидуальные различия, в некоторых чертах сходен. Иначе не могло и быть, поскольку речь идет об авторах, которые писали в одно и то же время. Ведь и общественная цель, которой они своим творчеством стремились достигнуть, при всех различиях имела известную общую основу. Художественная атмосфера эпохи также побуждала к использованию определенных художественных средств. Мы сталкиваемся с явлением, которое можно было бы назвать стилем «поколения» или — в иных случаях — стилем эпохи. Так вопрос о стиле поколения в определенном смысле слова оказывается проблемой индивидуального стиля, ибо стиль того или иного поколения по сравнению со стилями других поколений тоже отличается своеобразными чертами и, по сути дела, представляет собой лишь сумму черт, одинаково присущих нескольким индивидуальным стилям.

Если еще могут оставаться сомнения относительно возможности включения индивидуального стиля в собственном значении этого слова в сферу литературно-исторических исследований, то стиль поколения является важной, хотя до сих пор и пренебрегавшейся их областью. Недавно у нас возник спор о стихотворениях Й. Барака, одного из представителей поколения майовцев. Один чешский историк литературы высказал взгляд (хотя и не подтвержденный конкретными доказательствами), что стихи молодого Барака на самом деле написал Ян Неруда. Основанием служило главным образом сходство мотивов, а также стиля. Вопрос о стиле поколения выступил здесь во всей своей значительности. Следует ли при стилистическом сходстве между двумя представителями одного поколения неизбежно рассматривать это сходство как доказательство подражания или даже подложного авторства или же можно понимать его и как проявление стиля поколения? Дискуссия на этот вопрос не ответила — она ограничилась ссылками на биографические факты[6]. Однако вопрос был поставлен, пусть непроизвольно, и он требует ответа, причем не только индивидуального, пригодного для одного случая, а общетеоретического. Этим указанием на до сих пор еще не решенную проблематику да будет нам позволено закончить исследование, посвященное индивидуальному стилю в художественной литературе.

ИНДИВИДУУМ И ЛИТЕРАТУРНОЕ РАЗВИТИЕ

Проблема личности становится все более настоятельной в науках о культуре и в жизненной практике. Обновлению интереса к индивидууму способствует как теория, так и практика. В практике речь идет об ответственности индивидуума, явственно выступающей особенно тогда, когда он прямо влияет на ход событий; теория не может безнаказанно игнорировать индивидуум, если она хочет понять действительную сложность процесса развития. Практические проблемы сложны, и мы не намерены здесь ими заниматься. Что касается теоретического изучения, то очевидно, что включение в круг нашего внимания индивидуума связано с одной опасностью: индивидуум станет удобным поводом для того, чтобы обходить трудные проблемы, и внесет в научные исследования иррациональный элемент (недоказуемые утверждения и т. д.), противоположный самой сущности научного мышления.

Гносеология личности должна быть продумана от самых основ. Каждая из отдельных научных областей, которых эта проблема касается, должна делать это самостоятельно и с чувством ответственности по отношению к своему материалу. Вероятно, всякий раз будет обнаруживаться новый аспект проблемы, но без внимания к определенному материалу нельзя прийти к полезным общим выводам. Относительной независимости общих выводов от чрезмерно индивидуализированного материала всегда и везде в теоретическом мышлении можно добиться лишь применением результатов, полученных на одном материале, к другому материалу и их корректированием.

Эта работа ставит своей задачей попытку исследования гносеологии личности на материале истории искусства, прежде всего литературы. Проблема личности здесь весьма зрима, поскольку язык, материал литературы, индивидуально дифференцирован еще до своего вступления в сферу искусств; кроме того он является наиболее распространенным коммуникативным знаком (системой знаков), имеющимся в распоряжении человека. Мы хотим исследовать личность в качестве фактора исторического развития литературы. Обычному статическому пониманию личности как замкнутого в себе и собою обу-

словленного целого мы хотим противопоставить динамическое понимание личности как силы, которая непрерывно приводит в движение развитие литературы.

Нельзя, разумеется, игнорировать статические аспекты личности художника. Как всегда, и здесь, превращая в проблему понятие, уже существующее и обозначенное традиционным термином, нужно заботиться о том, чтобы не смешивалось несколько понятий, относящихся к одной и той же вещи и даже обозначаемых одним и тем же словом. Попытаемся поэтому различать несколько разных аспектов, под углом зрения которых может представать перед нами личность художника, главным образом с той целью, чтобы была четко обозначена грань между статическими и динамическими аспектами.

Будем исходить из конкретного впечатления, вызываемого в нас художественным произведением. Один из существеннейших его элементов — впечатление единства, проявляющееся и в том случае, если мы ощущаем в произведении нарушающие это единство противоречия. Более того, именно тогда мы еще интенсивнее ощущаем единство как преодоление диссонансов; отсюда старое определение эстетического впечатления как «единства в многообразии». На вопрос, из чего вытекает это единство, нельзя ответить, пока мы имеем в виду лишь «материальное» художественное произведение. Единство отдельных его свойств-элементов откроется нам, если мы обратимся к душевному состоянию, которое это произведение вызывает у наблюдателя. Единство и есть это психическое состояние или скорее акт, в процессе которого мы овладеваем художественным произведением. Хотя этот акт существенно не отличается от любого вида апперцепции, но поскольку при восприятии художественного произведения нет чужеродного влияния практической направленности, то акт апперцепции явственно выступает в своей целостности. Поскольку же в качестве импульса этого акта и его целостности ощущается вызвавшее его художественное произведение и поскольку художественное произведение находится вне наблюдателя, соответствующее психическое состояние также проецируется за пределы внутреннего мира наблюдателя, а предполагаемым носителем его становится тот, кто создал произведение, то есть художник. Доказательством этого может служить восприятие драмы как художественного произведения: пока за драматическим произведением нами ощущается некто, заставляющий персонажей действовать (то есть пока мы не возлагаем ответственность за поступки и слова персонажей на них самих), мы воспринимаем действо, которое видим перед собой, как драму; стоит нам только проникнуться ощущением, что каждый персонаж действует по собственной инициативе и на собственную ответственность, как мы сразу начнем воспринимать драму как реальное действие, а не как художественному произведение. Таким образом, личность творца всегда ощущается за произведением, даже если о конкретном творце и его подлинной душевной жизни у нас нет ни малейших сведений;

творец — это всего лишь проекция душевного акта воспринимающего. То же самое можно выразить и несколько иначе. Художественное произведение есть знак, посредничающий между двумя индивидами как членами одного и того же коллектива, и как всякий знак нуждается для осуществления своей семиологической функции в двух субъектах: в том, который передает знак, и в том, который его принимает. Но, в отличие от других видов знаков, где прежде всего проявляется отношение между знаком и заменяемой им вещью (предметное отношение), в художественном произведении, автономном знаке с ослабленным предметным отношением, на первый план выступает прежде всего связь между знаком и субъектом. И поэтому за каждым художественным произведением воспринимающий субъект интенсивно ощущает субъекта, передающего знак (художника), как лицо, ответственное за душевное состояние, которое произведение вызвало у воспринимающего. Отсюда уже всего лишь один шаг к непроизвольному гипостазированию конкретного творческого субъекта, создаваемого исключительно на основе предпосылок, данных произведением. Ясно, что эта гипостазированная личность, которую мы будем называть личностью автора, отнюдь не должна совпадать с реальной психофизической личностью художника.

Но нас применительно к личности автора интересует вопрос, динамична или статична эта личность, является ли она фактом историческим или статичным. Если мы стоим на позиции наивного воспринимающего (то есть воспринимающего, лишенного теоретических преднамерений), то не возникает никаких сомнений в том, что личность автора — факт внеисторический уже потому, что полное единство должно выглядеть неизменным во времени. Точно так же как душевное состояние, вызванное произведением, представляется воспринимающему необходимым и неизменным (отсюда теория о вечных ценностях в искусстве), и основанная на этом состоянии личность автора в своей неизменности должна представиться такому воспринимающему не зависимой ни от чего, в особенности же не зависимой от времени. Однако эта неизменность всего лишь кажущаяся. Достаточно хорошо известно, что структура произведения изменяется с течением времени (включение старого произведения в новый динамический контекст, если оно воспринимается на протяжении длительного времени после своего возникновения), и, следовательно, должно изменяться душевное состояние, служащее ее эквивалентом (коррелятом) в сознании воспринимающего, а вместе с тем и образ личности автора. В итоге можно сказать, что личность автора — это только тень, только отражение структуры произведения в сознании воспринимающего. Сама по себе она не представляет теоретического интереса, ибо не содержит ничего, что не может быть точнее выражено объективным описанием и анализом самого произведения. Она обретает интерес лишь при сопоставлении с реальной психофизической личностью художника.

Итак, перейдем к этому следующему аспекту. Психофизическая личность художника — это комплекс задатков, частью врожденных, частью благоприобретенных (под воздействием воспитания, среды, социального положения и т. д.). Поскольку каждый из задатков может быть одновременно и врожденным, и видоизмененным внешними влияниями, оба эти слоя различить нелегко. Тем не менее психологический анализ личности художника должен быть направлен на врожденные задатки, то есть должен приближаться к пониманию личности художника как единства, свое конечное обоснование находящее в себе самом, в акте своего рождения, следовательно, как единства внеисторического. Материалом здесь, разумеется, отнюдь не может служить только творчество, им становятся все жизненные проявления автора, все написанные и высказанные им слова, все его поступки. Если такой анализ осуществляется с достаточной точностью, весьма часто оказывается, что личность художника шире личности автора, что определенные задатки автора остались за рамками творчества или по крайней мере в жизни художника проявились с иной силой и иным образом, чем в его творчестве. Достаточно сослаться на один только пример — на К. Г. Маху. Биографы Махи с известной долей удивления констатировали, что это поэт, любящий использовать слова в качестве преимущественно звуковых ценностей и в связи с этим намеренно отказывающийся от точности при их соединении в смысловые целые с определенным значением, как реальная личность был хорошим математиком и отличным юристом, то есть проявлял в жизни иные задатки, чем в творчестве. Что касается видоизменения одних и тех же склонностей, то достаточно вспомнить о пропасти между эротикой «Мая» и эротикой «Дневника»[1]. (В качестве аналогичного примера см. «Sagesse»[2] Верлена и документы его частной жизни.) Недавно в частном разговоре один из выдающихся чешских писателей на личном примере отмечал различие между практической памятью и памятью, которая дает ему материал для творчества, хотя материал и той и другой памяти одинаковый — жизнь и переживания художника*. Противоречие между личностью автора и личностью художника может достигнуть контрастного различия; но в некоторых случаях они могут также почти полностью совпадать (ср. Якобсон в статье о современном поэтическом искусстве «Co je poesie?»). Таким образом, отношение между личностью автора и личностью художника характеризует творчество поэта, но оно не в такой мере зависит от воли художника, как это могло бы казаться. Личность автора, как мы видели, — это лишь проекция структуры произведения в области психики. А структура опять-таки зависит не

* Иногда случается, что авторы монографий считают своей обязанностью скрывать от публики те стороны личности поэта, которые остались за пределами творчества, из опасения нарушить иллюзию о поэте. Распространяться о научной недопустимости такого подхода было бы излишним.

только от воли художника, но в первую очередь предопределена своим собственным развитием, образующим развивающийся во времени непрерывный ряд (например, структура чешской поэзии). Но отношение между склонностями поэта и личностью автора определяется одновременно с двух сторон: с одной стороны, развитием структуры в данном поэтическом искусстве, с другой — склонностями поэта, который принимает структуру из рук своих предшественников. Не удивительно поэтому, что в отдельные периоды развития можно обнаружить прямо-таки типичные для каждого из них отношения между этими двумя личностями, как это показал в упомянутой выше работе Якобсон, сравнивая романтического поэта с современным (Маха и Незвал) в их отношении к эротике. Таким образом, и психофизическая личность поэта, на первый взгляд, совершенно внеисторическая, при ближайшем рассмотрении оказывается включенной в развитие поэтического искусства, хотя бы лишь своим отношением к личности автора. Иными словами, даже если будет предпринято психологическое изучение личности поэта, оно не может осуществляться без учета развития поэтического искусства. Оба аспекта личности, которые мы только что разобрали, — личность, как она проявляется в определенном произведении, и реальная личность — имеют то общее свойство, что, по крайней мере на первый взгляд, выступают как аспекты статические. Однако к проблеме личности можно и нужно подходить с точки зрения развития, то есть с самого начала понимать личность как факт исторический и динамический.

Так возникает вопрос об отношении между развитием и индивидуальностью (личностью). Если мы считаем основным признаком личности тенденцию к уникальности, необусловленности и неизменности, личность неизбежно предстает перед нами как противоположность имманентного развития каждого культурного ряда, на который она воздействует (нас интересует в данном случае поэтическое искусство). С точки зрения развивающегося ряда, вмешательство личности, с одной стороны, выглядит как нарушение временно́й связи этого ряда, а с другой — и причем одновременно, поскольку речь идет об одном и том же акте — сила, приводящая этот ряд в движение. Чем сильнее проявит себя личность своими, действительно уникальными чертами (врожденные склонности и особенно их иерархия), тем зримее будет для наблюдателя ее вмешательство. Поэтому строгое понимание личности как фактора, не зависимого от развития, ведет сначала к известному тезису Карлейля, что мировая история — это история великих личностей, а в конце концов привело бы к полному отрицанию развития (личность вне времени). Абсурдность этого вывода очевидна, но неверен и тезис Карлейля. Не говоря уже о том, что понимаемое таким образом развитие дробится под руками историка в обрывочный ряд взрывов, лишенных организованной последовательности, вызывают затруднения три вопроса: Мыслима ли вообще абсолютно не обусловленная личность? Где границы в противопо-

ложном случае, если мы допустим, что даже самая сильная личность частично обусловлена? Как помешать тому, чтобы в руках теоретика и самая сильная личность в конечном счете не превратилась в пучок обусловленностей?

Нужно искать такое отношение между развитием, причем имманентным развитием, данного ряда, с одной стороны, и личностью, с другой, которое позволило бы не упускать из виду противоположность развития и личности и вместе с тем не угрожало бы основной предпосылке развития, то есть непрерывности развивающегося ряда. Развитие как закономерное изменение вещей во времени представляет собой результат двух противоположных тенденций: развивающийся ряд и остается самим собой, поскольку без сохранения тождественности он не мог бы восприниматься как последовательный временной ряд, и постоянно нарушает свою идентичность, поскольку в противном случае не было бы изменений. Нарушение идентичности поддерживает динамическое движение; сохранение ее придает этому движению закономерность. Источник тенденции к сохранению идентичности — сама развивающаяся вещь; следовательно, область, откуда исходят импульсы к нарушению идентичности, должна находиться вне развивающейся вещи. С точки зрения закономерности развития эти внешние вмешательства выступают как случайности. Случайности, способные подобным образом воздействовать на поэтическое искусство, многочисленны: они могут исходить из других динамических рядов культуры (из остальных видов искусства, из науки, из религии, из политики и т. д.), все они отражают изменения общественного организма, но непосредственно воздействуют на литературу посредством личности творца. Разумеется, эти «случайности» являются абсолютными случайностями только с точки зрения рядов, из которых они исходят, они выступают как закономерные следствия имманентного развития каждого из этих рядов и потому могут быть объективно описаны и определены. Впрочем, и с точки зрения того ряда, непрерывное развитие которого мы прослеживаем (то есть в данном случае с точки зрения поэтического искусства), «случайность» этих вмешательств ограничена тем, что их последовательность, интенсивность и динамическое использование в значительной мере зависят от потребностей развивающегося ряда. Важно напомнить далее, что все перечисленные выше внешние вмешательства не лежат на одной и той же плоскости. Отношение общественной организации ко всем явлениям культуры иное, чем взаимные отношения между явлениями культуры, поскольку общество — носитель культуры и организация общества — это русло ее развития. Это имеет свои последствия для относительного значения и расположения внешних влияний; каждое изменение в структуре общества каким-то образом отражается на общей структуре культуры и на взаимоотношениях отдельных ее рядов, каковы отдельные искусства, науки и т. д., между тем как вза-

имные влияния отдельных рядов явлений культуры друг на друга имеют гораздо более ограниченное значение.

Теперь возникает вопрос, каково положение личности как внешнего фактора литературного развития; какова мера ее случайности по отношению к этому развитию и каково ее отношение к остальным внешним факторам, таким, как остальные виды искусства, наука, общественная организация? Относительно меры случайности нужно признать, что личность, хотя и скрытую, но весьма действенную основу которой составляют врожденные склонности, именно благодаря этой основе значительно менее предопределена историческими предпосылками, чем явления культуры и общественная организация; поэтому, если она воздействует как внешнее влияние, например, на развитие литературы, то может внести больше непредвиденного и сильнее нарушить идентичность предшествующего литературного развития. При всем этом остается в силе положение, которое уже было отмечено выше и будет еще раз развито далее, а именно тезис о том, что случайность и необусловленность личности сильно ограничены тем, что индивидуум является членом общественного целого, развитие которого он разделяет, и что поэтическое искусство, так же как всякий иной ряд культуры, представляет для индивидуума только составную часть общего культурного достояния, чье развитие и воздействие выходит далеко за рамки сферы влияний и решений отдельной личности. Итак, в своем отношении к поэтическому искусству индивидуум ограничен многими связями и отнюдь не является абсолютной и самостоятельно действующей случайностью. Если мы тем не менее говорим о его значительной случайности по отношению к развитию литературы, мы имеем в виду лишь относительно меньшую обусловленность вмешательства личности по сравнению с другими внешними вмешательствами. Особое положение занимает личность и со стороны отношения к остальным внешним факторам литературного развития. Если нам пришлось выделить общественную организацию из числа остальных внешних факторов литературного развития, поскольку общество — источник и носитель культуры, то необходимо резервировать отдельное место и для вмешательств личности, ибо личность представляет собой точку пересечения, в которой сходятся все внешние влияния, способные воздействовать на литературу, и одновременно очаг, из которого они проникают в литературное развитие. Все, что происходит в литературе, совершается посредством личности. Личность — единственный из внешних факторов развития, который непосредственно соприкасается с литературой; остальные соприкасаются с литературой только косвенно, посредством личности. Все остальные внешние факторы можно включить в сферу личности (но, разумеется, отнюдь нельзя свести их проблематику к проблеме личности).

Поэтому антиномию литературного развития, которую мы выше абстрактно охарактеризовали как противоречие между утверждением и отрицанием тождественной литературы, можно конкретно сформу-

лировать как противоречие между литературой и личностью. В этой антиномии отдельные этапы имманентного литературного развития составляют тезис, а как антитезис к ним выступают личности, воздействующие на литературное развитие на каждом из данных этапов; антитезисами они являются потому, что от них исходит отрицание тождественности литературы, тенденция к превращению ее в нечто иное, чем она была до сих пор. Таким образом, антиномия: литература — личность — самая основная из всех возможных антиномий литературного развития, но при этом также и самая сложная, поскольку она содержит в себе все остальные антиномии.

Как только мы таким образом поймем отношение личности к развитию, станет еще более ясным, что проблема личности как фактора развития не может быть ограничена сильными личностями, влияние которых на развитие видно издалека и ведет к радикальной перестройке поэтической структуры. И в тех случаях, когда иные, безличные влияния более заметны, чем воздействие личности, мы должны помнить, что *все* внешние влияния вступают в произведение посредством личности и что проблематика личности как фактора развития не утрачивает настоятельности и при изучении таких периодов*. И наличие и отсутствие сильных личностей в данный период развития должно быть установлено и научно объяснено. Личность, если мы хотим, чтобы внимание к ее воздействию на развитие поэтического искусства было научно плодотворным, должна пониматься как постоянная сила, непрерывно противоборствующая имманентной инертности литературного развития.

Личность, рассматриваемая как постоянный фактор развития, разумеется, предстает перед нами уже не как чужеродное тело, проникающее в ткань динамических связей для того, чтобы их разорвать, а как диалектическое отрицание имманентного развития, собственно, из него и вытекает. Как диалектическое отрицание личность не находится всегда и автоматически в деструктивном отношении к развитию. Бывают, конечно, этапы развития, когда она опровергает предшествующее его направление или по крайней мере имеет тенденцию к этому, но бывают и такие периоды, когда она выступает как кульминация предшествовавшего развития или как фактор, синтезирующий распыленные ранее тенденции в единый поток развития. Поэтому личность находится не вне развития, а скорее внутри него, присутствуя как его негативный аспект. Чтобы объяснить и наглядно доказать это утверждение, попытаемся перечислить связи, которые включают личность в развитие функции динамического фактора и соединяют с этим развитием:

1. Самый заметный признак, который, казалось бы, свидетельствует о независимости личности от развития, — это интенсивность, с которой в литературном развитии проявляют себя так называемые

* Личность как динамический фактор в фольклоре.

сильные личности. Сильная личность кажется абсолютно независимой по отношению к развитию и его закономерности. И все же есть факты, показывающие, что не только в социальной и культурной атмосфере известных периодов развития, но и прямо в самом имманентном развитии литературы подготавливаются предпосылки для появления сильной личности и что, следовательно, даже интенсивность, с которой личность проявляет себя, не лишена зависимости от имманентного развития. Пример: в начале развития новой чешской поэзии, как заметная вершина, возвышается над всем остальным личность Махи. Очевидны интенсивные связи, соединяющие ее с предшествующим отечественным развитием: так, например, в области метрики эта связь проявляется в потребности создать чешский ямб, вытекавшей из этого развития, и тип ямба, созданный Махой, находится в тесной связи с остальными элементами построения его поэмы «Май», такими, как лексика, фразовое и смысловое строение и т. д. Но все это не ослабляет неожиданности и поразительности появления Махи и его резкого отличия от современников. Однако вспомним, что Маха вступает в литературу в тот момент развития, когда все уже было заранее готово к перевороту: теоретические сражения и практические усилия, направленные на перестройку чешского стиха, после ряда экспериментов подготовили почву для окончательной кристаллизации; стремление создать произведения монументального характера, неоднократно приводившее лишь к громоздкости (В. Неедлы, Гневковский, Полак, Коллар), должно было наконец привести к выводу, что монументальность заключается не в объеме произведения, а в способе подачи материала (об аналогичном процессе в русской литературе см.: Ю. Тынянов. «Архаисты и новаторы»). Кроме того, мы не должны забывать, что бросающаяся в глаза необычность творчества Махи усиливалась ситуацией, которая поставила его в самое начало нового периода развития чешского поэтического искусства после его упадка в эпоху барокко (ограничение поэтического искусства единственным жанром — духовной поэзией — и неуверенные, неопределенные попытки вновь обрести широкие тематические и жанровые области в первые десятилетия XIX века). Если бы, помимо имманентной ситуации, мы хотели принять во внимание и общую культурную и социальную ситуацию, совершенно несомненно обнаружились бы еще иные моменты, которые помогли бы объективно объяснить выразительность и заметность поэтического творчества Махи. Мы, разумеется, отнюдь не собираемся делать вид, будто после исчерпывающего анализа всех этих моментов интенсивность поэтического творчества Махи была бы без остатка объяснена как факт закономерного развития; не надо забывать, что все эти благоприятные моменты сгруппировались в данную минуту вокруг одного психофизического индивида с такими-то и такими-то задатками и определенным запасом энергии для их проявления. На этом примере мы хотели только проиллюстрировать утверждение, что даже, каза-

лось бы, столь случайное с точки зрения развития обстоятельство, как сила личности, в какой-то степени зависит от предшествовавшего развития. Можно было бы также подробно остановиться на таком общеизвестном и распространенном факте, как то, что в развитии конкретных видов искусства сильные личности часто встречаются целыми скоплениями, но зато иной раз на протяжении целого периода не появляется ни одной сильной личности. И этот факт сразу же вызывает вопрос, нет ли связи между определенным периодом развития данного искусства и числом сильных личностей, которые в этот период проявили себя. Мы не будем распространяться на эту тему, но упоминание об одновременном и параллельном выступлении нескольких сильных личностей приводит нас к следующему пункту.

2. Дело в том, что индивидуальные различия между современниками, исходящими из одинакового состояния предшествовавшего развития в данном искусстве, тоже кажутся прямым проявлением необусловленности личности и независимости ее от развития. Но если мы более внимательно приглядимся к этим различиям, отличающим друг от друга параллельно выступающие личности, то увидим, что как раз в них проявляется известная взаимосвязь личностей как факторов развития. Так, например, во взаимоотношениях пары Маха — Эрбен такие взаимосвязи проявляются многосторонне, порой доходя до прямых противоположностей; однако эти противоположности не были лишь следствием личных склонностей обоих поэтов, а могут быть также сформулированы объективно как противоположность двух тенденций развития, именно в силу своего диаметрального расхождения дополняющих друг друга, так что своеобразие одного из этих поэтов не может быть надлежащим образом понято без сопоставления с другим. Объективную формулировку противоположности между Махой и Эрбеном дает Р. Якобсон в «Заметках к творчеству Эрбена», I («Slovo a slovesnost», I, 1935, s. 152 n.) как антиномию революционного романтизма и романтизма смирения или — в ином аспекте — как противоположность между онтогенетической и филогенетической тенденцией в переживаниях ужаса; это противоречие можно даже сформулировать как противоречие двух поэтических структур: одной — у Махи — имеющей тенденцию к крайней немотивированности элементов и частей, другой — у Эрбена — ориентированной на крайнюю мотивированность. Личность Махи можно подвергнуть и другим сравнениям; в особенности с Й. К. Тылом. И здесь сущность их взаимоотношений, в которых они занимают опять-таки диаметрально противоположные позиции, очевидно выявится лишь при сравнении тенденций развития, которые они представляли в литературе; об этом, как нам кажется, свидетельствует повесть Тыла «Неуравновешенный», критикующая Маху и акцентирующая литературную ревность между обоими друзьями, и слова из письма Гиндля Свободе о том, что Тыл и Маха «считали себя соперниками (здесь я имею в виду только поэтическое искусство) *и чем дальше, тем в*

большей степени должны были бы становиться соперниками» (курсив наш; цитируем по «Предисловию» к изданию повести, подготовленному Крчмой — «Rozervanec», Praha, 1932)[3]. Еще явственнее, чем в обоих случаях, о которых шла речь, динамическая предопределенность различий между личностями проявляется в поколении майовцев на примере трех фигур: Неруда — Галек — Гейдук. Человечески Неруда находился в более близких отношениях с Гейдуком, чем Галек с обоими остальными. Но поэтически Гейдук явно стоит рядом с Галеком; так, особенно в лирике, оба они воплощают тенденцию к свободе от эмоционального торможения в противоположность лирике Неруды, для которой характерен сильный контроль над чувством. Таким образом, корни расстановки отличительных свойств в данном случае уходят в литературное развитие, хотя, в особенности для Гейдука, недостаток контроля над чувством, эмоциональная спонтанность были типичны и в биографическом плане (см. об этом, например, высказывание Неруды в статье «Разное об Адольфе Гейдуке» в «Kritických spisech J. Nerudy», I, «Literatura», část I, Praha, 1910): «Он дружил только со мной с той горячностью, которая вообще отличает его живую, даже страстную, отзывчивую натуру», см. также иные многочисленные высказывания и непосредственные записи фактов в этом этюде). Следовательно, отношения между одновременно живущими личностями часто и в значительной мере определяются не личными качествами поэтов, а их взаимосвязями в качестве факторов развития и представителей разных его тенденций.

3. Помимо интенсивности, с которой личность проявляет себя в качестве звена динамического ряда, помимо явственности, с которой она отличается от своих сверстников, как непосредственное, не обусловленное развитием проявление личности выступает и отражение психофизических задатков поэта, оставляющее свой отпечаток на произведении. Хотя выше мы уже показали, что образ личности, возникающий в произведении, и реальная личность поэта отнюдь не должны совпадать и, более того, могут существенно расходиться, тем не менее нельзя отрицать, что и в случаях их несоответствия по объему существует известное совпадение между ними и что даже бывают случаи, когда личность поэта проявляется в произведении без преград и полностью. Можно ли по крайней мере в таких случаях говорить без поправок и ограничений о необусловленном, не зависящем от развития вмешательстве личности в литературный процесс? Выше мы уже сказали: что случаи, когда в развитии поэтического искусства открыто проявляется вся личность художника, обусловлены самим развитием поэзии. Кроме того, на любом этапе развития индивиды, принимающиеся за литературное творчество, находят на своем пути известные предпосылки, данные предшествующим развитием, которые применительно к их собственному творчеству имеют значение постулатов. Хотя верно, что индивидуум, который должен силь-

но воздействовать на будущее развитие, почти всегда проявляет силу своей личности как раз максимальным нарушением этого состояния (ср. главу Бальденсперже об «inadaptés»)*[4], но нарушать предшествующее состояние художественной структуры таким образом, чтобы оно было динамически преобразовано в другое состояние, — и следовательно, отнюдь не ликвидировано без остатка, — это значит в немалой мере совпадать с этим состоянием, обладать большой способностью применяться к нему. Итак, задатки индивидуума, даже резко преобразующего прежнее состояние структуры, в значительной мере обусловлены предшествующим состоянием поэтической структуры: как сильный фактор развития проявит себя только такой индивидуум, который своими задатками и их иерархией будет соответствовать структуре, на которую должен воздействовать. Наряду с совпадениями, у сильной личности неизбежно проявляются и задатки, которые предшествовавшему состоянию структуры не соответствуют и потому способны его преобразовать (inadaptés). Но и тенденция и характер этих несовпадений личности с прежней поэтической структурой, с точки зрения имманентного развития поэтического искусства, не представляются всегда и неизбежно совершенно случайными уже потому, что на известной стадии развития implicite** по крайней мере в общих чертах содержится директива будущего развития. Развитие, если мы рассматриваем его как действительно плавный процесс, ни на минуту даже на кратчайшем своем участке не сохраняет одного и того же состояния: законченное произведение, которое, казалось бы, стабилизирует определенный момент развития, является носителем динамического потока только в момент своего возникновения; сразу же вслед за этим развитие структуры переливается в новые произведения. Такое непрерывное движение, разумеется, имеет и свою направленность: в настоящем всегда заключено прошлое и будущее. И поэтому даже нарушение, вызванное частичным несовпадением задатков творца (поэта) с предшествующим состоянием структуры, в известной степени предопределено. Даже имея в виду негативное отношение к предшествующей структуре, несомненно, следует предполагать отбор подходящих индивидов для осуществления определенной тенденции развития. Итак, даже собственное содержание личности, комплекс (то есть качество и иерархия) ее задатков в известной мере связаны с имманентным развитием поэтического искусства и не являются по отношению к этому развитию случайными.

Мы попытались установить связь личности с развитием поэтической структуры, и оказалось, что личность включена в развитие и теми своими сторонами, которые, на первый взгляд, кажутся менее всего обусловленными извне, то есть интенсивностью своего воздействия, отличием от других одновременно творящих личностей и ком-

* неприспособленные (фр.)
** в скрытом виде (лат.)

плексом (качеством и иерархией) своих задатков. Нужно, однако, подчеркнуть, что установление этого факта ни в малейшей мере не подвергает нас опасности детерминизма. Ни одна из названных сторон личности, какой бы сильной в отдельных случаях ни была ее связь с развитием, никогда не может быть оторвана от своего носителя, от структуры личности, элементом которой она является. Если поэтическая структура составляет единство, с точки зрения которого вторжения личности выглядят случайностями, нарушающими имманентную закономерность, то замкнутое в себе единство составляет и сама личность, и с ее точки зрения случайной кажется та закономерность развития поэтического искусства, которая принуждает личность приспосабливаться к ней и тем самым нарушает имманентный ряд этой личности. Каждый элемент поэтического произведения может рассматриваться применительно к структуре произведения, то есть может устанавливаться степень его закономерности, и применительно к личности поэта, то есть может устанавливаться мера его случайности с точки зрения предшествовавшего развития поэтического искусства. И наоборот, каждый элемент личности поэта может прослеживаться в своем закономерном отношении к структуре индивидуальности, составную часть которой он представляет, и в отношении к произведению, где он должен подчиняться внешнему давлению чужеродной закономерности. История поэтического искусства представляет собой картину постоянной борьбы инертности поэтической структуры с насильственными вмешательствами личностей; история поэтической личности, биография поэта рисует борьбу поэта с инертностью поэтической структуры. Теория Кроче о поэтическом произведении как прямом выражении личности нуждается в ограничениях.

Однако непредсказуемый характер поэтической личности, а тем самым и ее значение как фактора развития не могут быть полностью оценены, пока мы всякий раз имеем в виду одну-единственную личность. Следует осознавать, что с точки зрения общего развития литературы случайность и непредсказуемость личности определяется, с одной стороны, сменой личностей во времени, а с другой — чередованием личностей, творящих одновременно. Картина последовательного вступления личностей в историю любого искусства далеко не так проста, как ее пытается обрисовать строчкой одного из своих стихотворений Врхлицкий: «Друг другу передаем факел»[5]. Личности, вступающие в литературу непосредственно друг за другом, могут происходить из различнейших географических и социальных широт, могут олицетворять различнейшие типы природных задатков, могут быть сильными или слабыми; точно так же обстоит дело и с одновременно живущими личностями, которые борются за гегемонию. Личность, однажды уже вмешавшаяся в развитие, при дальнейших своих вторжениях в него выступает уже как фактор, более или менее поддающийся предвидению, а порой и совершенно константный. Но личности, следующие одна за другой или действующие одновременно, являются

факторами разнородными и несоизмеримыми. Именно поэтому личность играет в процессе развития роль источника постоянного беспокойства и очага переворотов. Итак, вновь, уже с иной стороны, мы приходим к ранее сделанному выводу, что все значение личности как фактора развития можно ощутить лишь в том случае, если мы рассматриваем ее не как изолированную, неповторимую точку во времени и пространстве, а как постоянную силу, оказывающую на развитие непрерывное давление, направление и интенсивность которого, разумеется, неустанно изменяются.

Следующее обстоятельство, позволяющее непосредственно нащупать необусловленность личности по отношению к процессу развития, таково: хотя мы сказали, что каждый этап развития, рассматриваемый как его настоящий момент, частично включает в себя предшествующий этап и частично этап будущий, иными словами, хотя направление будущего развития в известной мере предопределено проявлениями необходимости, вытекающими из предшествовавшего развития, но это касается лишь общей тенденции развития, а не ее конкретной реализации. Допустим, что на определенном этапе развития как реакция на некое непосредственно предшествовавшее состояние и как его равнодействующая появились конкретные направления a b c d, претворенные в жизнь личностями A B C D. Едва ли можно считать, будто эти направления были до такой степени логически необходимы, что какое-либо из них не могло отсутствовать, если бы под рукой не было соответствующей личности, или что не могло бы возникнуть дополнительно направление e f g и т. д., если бы в данный момент под рукой оказалось большее число личностей. Но в любом случае основой дальнейшего развития станут те направления, которые были реализованы, а отнюдь не те, которые мы могли бы предполагать или даже скорее только предчувствовать как нереализованные. Таким образом, здесь с полной явственностью выступает решающее динамическое влияние личности со всей случайностью ее отношения к процессу развития. Разумеется, мы обрисовали абстрактную ситуацию; на самом деле — по крайней мере в большинстве случаев — весьма вероятно, что на реализацию или нереализацию определенного направления, наряду с личностью творца, будут влиять и закономерные предпосылки развития, которым эта личность будет соответствовать больше, чем какая-то иная, априрно равным образом возможная. Нам было важно показать, как личность своей случайностью определяет путь имманентного развития, казалось бы, полностью определяемый надличностными силами.

И даже то обстоятельство, что личность выступает в процессе развития как представитель известной среды, общественного слоя и т. п., не обязательно свидетельствует об исключительно пассивной роли личности. Наоборот, очевидно, хотя конкретно и трудно доказуемо, что относительная сила представителей разной среды (или даже разных имманентных тенденций) может определять их иерархию.

Если бы мы таким образом перебрали все элементы и аспекты поэтического произведения, оказалось бы, что каждый из них непосредственно связан с личностью поэта. Однако делать из этого вывод об абсолютной зависимости поэтического произведения от личности поэта было бы столь же неправильно, как и вообще отрицать, впадая в другую крайность, зависимость произведения от личности поэта. Каждый элемент поэтического произведения и его построение в целом a priori могут быть в равной мере обусловлены и личностью поэта, и развитием структуры. С этой двойственностью необходимо считаться при исследовании, из нее нужно исходить как из рабочей предпосылки и эвристического принципа. Это значит, что применительно к каждой части поэтического произведения и применительно к произведению в целом мы должны задаваться вопросом, в какой степени здесь действует индивидуальная мотивировка, а в какой мотивировка, связанная с процессом развития. К сфере индивидуальной мотивировки в этом смысле относятся, разумеется, и все влияния иных динамических рядов культуры и влияние развития общественной организации, ибо носителем всего этого, причем далеко не пассивным, как было сказано выше, является индивидуум. Едва только такое влияние проявится в развитии поэтической структуры, как индивидуум мгновенно оказывается включенным в нее по отношению к прошлому или будущему. Будет отчетливо видно, как нуждалось в нем развитие и как использовало его. Однако динамическая необходимость не всегда тождественна с необходимостью логической. Всегда можно предполагать, что динамическая функция, которую выполнило влияние, олицетворяемое определенной личностью, могла быть осуществлена и другим влиянием, если бы в процесс развития вмешалась иная личность, происходящая из иной среды и т. д.; последующее развитие, исходящее из этого иного влияния, очевидно, выглядело бы иначе, чем реально осуществившееся. Сочлененность имманентной цепи развития, сколь бы неразъединимой она ни казалась, всегда оставляет полную свободу случайности — индивидууму — отнюдь не в том смысле, что индивидуум может нарушить тенденцию развития (такое вмешательство не только не под силу индивидууму, но и не входит в его намерения, поскольку он собирается изменить предшествующее состояние, а это подразумевает и сохранение тождественности изменяемого предмета), а в том смысле, что динамическая тенденция значительно шире ее конкретной реализации: всякая реализация тенденции развития — это только одна из многих или по крайней мере из нескольких возможностей.

Собственно, только включение индивидуума как динамического фактора в сферу теоретического изучения литературы означает окончательную ликвидацию каузального понимания развития. До тех пор пока мы видим лишь имманентное развитие и возле него остальные ряды, воздействующие на это развитие как раз в тот момент, когда имманентное развитие в этом нуждается, и так, как оно этого требу-

ет, всегда будет существовать опасность, что слово закономерность, хотя сам исследователь понимает его телеологически, сохранит некую латентную дозу механической каузальности, станет склонять нас к схеме причин и необходимо и однозначно вытекающих из них следствий. Но если только мы имеем в виду, что за этой закономерностью постоянно и непрерывно, как ее изнанка, скрыто действует случайность, представленная индивидуумом (индивидуум как genus*), понятие закономерности освобождается в наших глазах от последних следов каузальности. Случайность и закон больше уже не исключают друг друга, а соединяются в реальном, неизменно динамическом и сообщающем динамичность диалектическом противоречии.

Однако необусловленность личности выступит еще явственнее, если вместо взгляда на нее изнутри развития мы изберем взгляд извне, то есть если мы взглянем на личность как на источник импульсов и точку пересечения внешних влияний, воздействующих на литературу. Личность предстанет тогда перед нами (как уже было сказано выше) в виде комплекса задатков, частью природных, частью приобретенных (под воздействием воспитания, в результате влияния естественной и общественной среды, профессии и т. п.); мы сказали уже также, что нелегко отличить врожденные склонности от благоприобретенных, поскольку одна и та же склонность очень часто бывает и врожденной, и видоизмененной впоследствии внешними влияниями. И врожденные черты личности, и то, что было привнесено в нее жизненной судьбой, уже само по себе содержит значительную дозу случайности; но еще менее поддаются предвидению равнодействующие, в которые складываются эти отдельные элементы, и тем паче личность как структура, объединяющая в прочном целом и параллельные и противоположные силы. Уникальность личности как целого очевидна, и поэтому мнение Тэна и направлений, связанных с его школой, что личность можно без остатка определить, разъяв ее на отдельные элементы биологического (наследственность) или социального (среда, раса) происхождения, в своей основе ошибочно. Для вскрытия этой ошибки, собственно, достаточно уже известной аксиомы, что целое — это нечто иное и большее, чем сумма частей, его составляющих.

Это, разумеется, вовсе не означает, что научное изучение должно отказаться от анализа личности и включения ее в объективный контекст. Выше мы уже отметили, что можно и нужно стремиться к психологическому описанию и типологической классификации творческой личности, что далее нужно решать и общие проблемы психологии творчества, например, вопрос о поэтической изобретательности и образности, вопрос об отношении между сексуальной жизнью и художественным творчеством, но все это, разумеется, с тем условием, что исследователь постоянно будет иметь в виду возмож-

* род (лат.)

ность исторических изменений законов, казалось бы, не подчиняющихся времени, которые будут вытекать из материала. Должна быть непосредственно поставлена и проблема генезиса личности поэта, иными словами, должна быть продумана гносеология биографии. Обязанность биографа — ответить на вопрос, какие внешние влияния и каким образом формировали поэта; все поступки поэта должны быть объяснены, исходя из структуры личности поэта. Личность поэта, если мы хотим понять ее в присущей ей уникальности, должна восприниматься как процесс, а отнюдь не как устойчивое, застывшее образование. Поэтому неверно поступает биограф, если он антиисторически ограничивается одобрением или критикой поведения поэта, положительной или отрицательной героизацией его личности (поэт как герой добра или зла)*.

Но если мы хотим видеть личность поэта как процесс, недостаточно механически разъять ее на элементы, из которых она постепенно складывалась. Уже последовательность, в которой эти элементы — отдельные влияния — становились достоянием личности, оказывается моментом ее построения: не безразлично, застигло ли влияние структуру личности еще до влияния или после того, как она вся преобразилась под этим влиянием. Кроме того, биограф должен постоянно помнить, что контакт между личностью как структурой и определенным влиянием не является механически необходимым или однозначным. Так, например, тот факт, что поэт происходит из определенного социального слоя, с большой долей вероятности может стать фактором его духовной структуры, но мыслим и такой крайний случай, что это обстоятельство, в особенности если оно будет парализовано иным, более сильным влиянием, останется без последствий. Если социальное происхождение стало фактором, организующим структуру личности, его влияние не обязательно проявится прямо, поэт может стать выразителем не того слоя, из которого он вышел, или последовательно нескольких слоев. Он даже может стать антиподом слоя, из которого он произошел.

---

* Добавим еще: героизация — в равной мере ненаучный метод, независимо от того, носит ли она провокативный — поэт как борец против традиционного идеала человека — или филистерский — поэт как полнейшее воплощение идеала добропорядочного гражданина — характер. Биография превращается таким образом в моралистический трактат, в котором научную ценность могут иметь лишь приведенные факты, если они новы.

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Тема докладов последнего дня нашего съезда (к известной невыгоде тех, кому они были поручены) лишена той определенности, которой отличалась тематика докладов, прочитанных на предыдущих заседаниях. В связи с этой темой можно говорить об очень многих вещах, и существует опасность, что ораторы, пытающиеся осветить ее, сколько бы они ни старались, будут обвинены в неполноте ее раскрытия. Разумеется, ее можно было бы понять как обобщение всех предшествующих выступлений, но мнения, высказанные в докладах, до такой степени разнородны, что было бы очень нелегко, не впадая в односторонность, свести их к чему-то единому, а пожалуй, это и вообще невозможно. Кроме того, полезность такого краткого повторения сказанного весьма сомнительна. Так что остается один путь: предположить, что все произнесенные на съезде речи были посвящены в сущности единой центральной теме, и попытаться осветить те ее стороны, которые либо вообще не были затронуты, либо были затронуты лишь мимоходом. Разумеется, и в таком случае нельзя упускать из виду, что центральную тему съезда можно было бы понять по-разному и не таким образом, как это будет сделано в настоящем докладе.

Итак, что же мы хотим считать центральной темой съезда? Нам кажется, что ее можно было бы назвать размышлениями о смысле современного литературного процесса в Чехии. Под «смыслом» я подразумеваю при этом единую динамику тенденций, ведущих в будущее. Хотя в зародыше эти тенденции уже содержатся в нынешнем состоянии литературы и общества и потому выступают в качестве необходимости, но для того, чтобы выкристаллизоваться и полностью воплотиться в действительность, они нуждаются в активных и сознательных усилиях тех, кто прямо или косвенно связан с литературой. Авторы прочитанных на съезде докладов, посвященных некоторым частным моментам актуальной литературной проблематики («Личность и коллектив в литературе», «Пути литературы к народу», «Общественная роль литературной критики»), попытались нащупать некоторые необходимые потребности развития, вытекающие из новой общественной обстановки и новой литературной ситуации. Со сторо-

ны писателей, которые в своих будущих произведениях должны реализовать вновь возникшие необходимые тенденции, такой подход к делу вполне естественен. А применительно к нынешней ситуации — и в высшей степени актуален. Тем не менее мы не должны забывать, что, поступая таким образом, писатели непроизвольно восстановили давнюю традицию размышлений об общем смысле и положении чешской литературы. Пожалуй, типичной чертой чешской литературной критики и эссеистики было то, что на протяжении всего девятнадцатого столетия общие литературные проблемы превращались в их руках в вопрос о характере чешского литературного творчества в целом и о следствиях, которые вытекают из этого характера для будущей творческой практики. Мы попытаемся показать это на нескольких примерах и попытаемся далее установить причины, почему чешская литературная эссеистика на протяжении целого столетия так упорно возвращалась по сути дела к одной и той же проблеме. Если мы не ошибаемся в своем предчувствии, именно отсюда начинается самый прямой путь к интересующей нас теме.

Уже первое из возникших в новую эпоху и оставивших по себе память чешских полемических сочинений о просодической основе поэтического ритма — «Начала чешского поэтического искусства, особливо просодии» Палацкого и Шафарика, хотя и касается весьма специального вопроса, затрагивает общее положение чешской литературы, которую авторы — как они провозглашают — хотят поднять до качественного уровня греческой поэзии, а также освободить от немецкого влияния и вернуть славянской основе. Итак, посредством просодии авторы хотят воздействовать на чешскую литературу в целом, изменить и ее художественное построение, и ее отношение к литературам иных народов. Стремление определить собственный смысл чешской литературы и строго указать ей долженствующее место на этот раз сравнительно с иными областями национальной культуры еще отчетливее проявляется в статье Юнгмана «О классичности в литературе вообще и особенно чешской». Юнгман интересуется здесь не только проблемой классичности вообще, но главным образом ее значением для современного и будущего состояния чешской литературы; более всего он подчеркивает необходимость, чтобы «литература наша, поелику возможно, из жизни исходила и в жизнь народа нашего возвращалась»; классичность представляется ему лишь средством, пригодным для установления тесного контакта художественной литературы с научной, далее с философией, а также с элоквенцией на основе развитого национального языка, который является инструментом повседневной жизни в самом широком смысле этого слова. Ян Неруда в статье «Ныне» («Obrazy života», 1859) уже совершенно прямо ставит вопрос о смысле чешской литературы: «Прочие нации уже не видят средоточия своих устремлений в литературе, их мысль расстилает железные сети по всей земле, соединяет моря, повелевает письму молний, все это единственно для того, чтобы наиболее образо-

ванные нации сблизились, чтобы каждая страна и каждый человек принесли дань всему человечеству и от остальных подобные дары получали и чтобы все шло вперед дружным шагом и без помех с какой-либо стороны. Наша нация, разумеется, и в эту великую задачу внесет свою долю участия, ибо не внести ее не может; но мы недостаточно щедро одарены в материальном отношении, чтобы принять в этом плодотворное и отчетливо наступательное участие. Наши главные стремления до сих пор должны быть сосредоточены на достижении всеобщего осознания нашей истинной задачи. Только литература в силах помочь нам в этом, и в то время как иные нации в той или иной степени ее покидают, мы по-прежнему еще должны отдавать ей все свои силы». В качестве последнего звена этого ряда приведем «Современную чешскую литературу» Шальды; вопрос об общем характере и смысле чешской литературы Шальда рассматривает в деталях; он прослеживает все развитие чешской литературы от самого ее зарождения и на основании этого выдвигает тезис, что «современная чешская литература в значительной и, пожалуй, даже опасной степени носит искусственный характер: она создавалась как бы извне, актами воли, которым не соответствовало достаточное богатство воззрений и эмоций; она не нашла связи с традицией народной поэзии, и мелодический метод народной поэзии не ожил в ней, не был додуман и не получил дальнейшего творческого продолжения; современная чешская поэзия в целом повторяет развитие и формы западной поэзии». Наряду с Шальдой, удостоим хотя бы упоминания еще Ф. В. Крейчи, который над общей судьбой и смыслом чешской литературы задумывался дважды, первый раз в книге «Рождение поэта», во второй — в связи с судьбами чешской культуры в целом в книге «Чешская образованность»[1].

Но после Крейчи положение вдруг изменилось; послевоенное поколение, поколение поэтистов, отказывается размышлять о своей литературной проблематике со специфически чешской точки зрения, оно хочет видеть в ней проблематику поэзии в целом. С известной долей вызова, присущей молодости, оно весьма отчетливо говорит об этом в «Манифесте поэтизма»[2]: «Наши предшественники открыли окна в Европу. Мы сделали свои выводы из абсолютно интернационального характера современной цивилизации и покинули провинциальные и региональные горизонты национальной и государственной принадлежности, почувствовали себя чуждыми истории чешской литературы и отреклись от наследства чешской живописи. Впрочем, отечественные ценности, доставшиеся нам в качестве исторического наследия, не предлагают ничего, что в данный момент имело бы значение для Европы. Разве что "...белые города меркнут в глубинах вод..." Этот великолепный пассаж из домартовской поэмы[3], свободная и кадансированная вереница родившихся как бы в сновидении картин, единственное воплощение того, что мы искали в поэзии». Разумеется, можно с уверенностью сказать, что этот отказ продумывать принци-

пиальные вопросы литературного творчества в связи с предшествующим отечественным развитием не означает действительного выхода за рамки чешского литературного контекста; но он весьма характерен для определенного радикального изменения внутренней и внешней ситуации чешской литературы. Вскоре мы увидим, какое это было изменение.

Зададимся теперь вопросом: как могло случиться, что чешская литературная эссеистика в течение всего девятнадцатого века уделяла столько внимания общему положению чешской литературы? Как могло случиться, что в эпоху, когда как раз в великих европейских литературах внимание было сосредоточено на принципиально художественных вопросах литературного творчества, на вопросе об отношении между литературой и обществом и т. д., чешская мысль так упрямо возвращается как к больному месту к единственной теме — к вопросу о смысле чешской литературы и об ее отношении к чешской национальной жизни?

Кое-что нам могут подсказать приведенные выше цитаты. Из всех них явствует одно: ощущалось что-то ненормальное в отношении чешской литературы к другим литературам, к остальным областям отечественной культуры, к чешской национальной жизни в целом; в противном случае едва ли были бы основания для такого рода размышлений. Причин подобного состояния было несколько. Одну из главных затрагивает только что приведенное высказывание Неруды. По словам Неруды, у нас, в отличие от иных наций, литература является «средоточием национальных устремлений». Могло бы казаться, что такое состояние благоприятствует развитию литературы; в действительности же оно означает *нарушение равновесия ее функций*. Несомненно, верно, что литература всегда выполняет внеэстетические функции и что без них она страдала бы серьезными недугами; но одно дело, если литература вступает в действенный контакт то с одной, то с иной стороной жизни нации, и другое дело, если она связана обязанностью постоянно возмещать определенные недостающие стороны национальной жизни и соответствующие им функции. И как раз этот второй случай имел место у нас на протяжении почти всего девятнадцатого века. Об этом свидетельствует тихий вздох Неруды: «...мы недостаточно щедро одарены в материальном отношении, чтобы принять в этом (в прогрессе европейской культуры и цивилизации. — *Я. М.*) плодотворное и отчетливо наступательное участие». Неруда говорит, что мы бедны: литература должна была, следовательно, возмещать экономический расцвет, а также развитие техники («мысль прочих наций расстилает железные сети по всей земле»). Но наряду с этими отраслями, поэт мог бы также упомянуть, например, и науку, для развития которой в конце пятидесятых годов, когда он писал свою статью, отсутствовали солидно организованные институты и другие предпосылки, так что литература в известной мере должна была заменять и ее. И это ненормальное функциональное состоя-

ние литературы могло измениться к лучшему только после того, как нация обрела возможность осуществить недостающие жизненные функции и создать соответствующие предпосылки. Как известно, это произошло только в последние десятилетия девятнадцатого века в результате развития чешской коммерции и промышленности, разделения университета[4] и т. д. И действительно, мы видим, что вскоре после этого начинает изменяться и положение литературы в структуре национальной жизни; но об этом мы скажем подробнее в последующих абзацах. Пока сохранялось состояние функционального неравновесия, литература испытывала его гнет, который неблагоприятно воздействовал на ее художественное построение. Дело в том, что функциональная перегрузка до такой степени ограничивала художественные возможности литературы, что она была неспособна воплотить динамику своего собственного развития и должна была воспринимать динамические импульсы извне, из других литератур, причем воспринимать эти импульсы уже готовыми и разработанными, а не добытыми из бурного потока национальной жизни, — отсюда черты «искусственности», на которые — как было уже отмечено — указал Шальда. Конечно, в чешском литературном развитии этой эпохи встречались порой одинокие таланты, которые сумели противостоять ограничению художественной свободы, может быть, вследствие своей личной гениальности, может быть, и благодаря особому стечению объективных обстоятельств. Прежде всего это были Маха, Неруда и Немцова. Но как раз эти писатели служат доказательством, что функциональное ограничение существовало и воздействовало. Мы знаем, какую бурю негодования вызвал со стороны современников Маха своим мнимым пренебрежением к насущным национальным потребностям. Немцова сумела найти свободу внутри тех рамок, которые ей были предписаны (ср. высказывание Шальды: «Дарование Божены Немцовой имело свои границы, но поскольку она их ни разу не преступила, кажется, будто их вообще не было»[5]). Неруда же, особенно на вершинах своего творчества, вырвался из внешнего ограничения тем, что сам гордо предписал себе свои ограничения.

Мы могли бы продолжать перечень причин, которые в XIX столетии обусловливали ненормальное положение чешской литературы в национальной жизни. Одной из них, например, было особое отношение между литературой и стремительно развивающимся литературным языком, который жадно впитывал поэтические завоевания сначала лексические, позднее преимущественно стилистические, с невероятной быстротой делая нормой то, что еще секунду назад было нарушением нормы, и тем самым буквально вырывая у поэтического искусства почву из-под ног. Но мы не собираемся давать детальный анализ, а хотим лишь указать на то, что почти на протяжении всего девятнадцатого столетия поэтическое искусство находилось в особом отношении к чешской национальной жизни, и это прямо принуждало к постоянным размышлениям о его ситуации и смысле.

В начале двадцатого столетия, как мы сказали, подобного рода размышления неожиданно прекратились и предметом внимания скорее становится поэтическое искусство вообще, поэтическое искусство само по себе. Почему это происходит — достаточно ясно. Нация восполнила жизненные функции, которых ей до сих пор не доставало, создала собственные органы и предпосылки для их деятельности, литература тем самым была избавлена от функциональной перегрузки, обрела свободное право быть самой собой и для себя. Функции ее образуют полноценную структуру, начинают взаимно уравновешиваться, и литература в соответствии с этими различными функциями начинает внутренне дифференцироваться, обретая разнообразные формы. Перед художественным построением литературного произведения также раскрываются новые возможности, оно развивается в результате экспериментирования, намеренно и смело нарушает свое равновесие, подчас доходя до крайних пределов возможного. Эволюция литературы начинает подчеркивать свою независимость от влияния иных литератур: хотя она протекает параллельно с зарубежным развитием, но перипетии этой эволюции часто отличаются значительным своеобразием. Так, например, чешский поэтизм, хотя по своему характеру он и весьма аналогичен современным ему литературным течениям в других литературах, полностью не совпадает ни с одним из них; и уже совсем нелегко было бы найти в других литературах прямое соответствие так называемому литературному кубизму в чешской литературе, получившему выразительное воплощение в раннем творчестве Вл. Ванчуры.

Такова была внутренняя и внешняя ситуация чешского литературного творчества между двумя мировыми войнами. Нельзя, разумеется, скрыть, что, наряду с плюсами, в ней были и свои теневые стороны. Хотя литература была освобождена от функциональной перегрузки, о которой мы уже говорили, но зато ее постиг радикальный упадок значения сравнительно с иными областями национальной жизни. В функциональном плане она оказалась в положении, в каком уже длительное время находились литературы других, более крупных стран: понемногу она становилась не только функционально ни к чему не обязанной, но и функционально ни к чему не обязывающей. Функции, внеэстетические функции литературы лишились своего предметного значения и обретали действенность скорее применительно к художественному построению произведения, элементами которого они становились, чем применительно к национальной жизни и ее потребностям. Иными словами, поэту было дозволено утверждать, что ему заблагорассудится, свободно «реять» (как где-то в конце этого периода образно выразился некий журналист) при единственном условии, что слова его не будут приниматься всерьез.

Вместо дальнейшей закономерной эволюции в период второй республики[6] и оккупации все внутренние связи были разорваны, все тенденции развития нарушены или по крайней мере выведены из

своей прежней колеи. Все, что тогда происходило, слишком живо в памяти, чтобы на этот счет нужно было распространяться подробнее. Скажем лишь следующее: функции литературы вновь, как некогда в пору величайшего упадка чешской национальной жизни, наставшего в эпоху контрреформации, были сведены к минимуму. Собственно, официально литературе была предоставлена только одна функция, которую можно обозначить распространенным термином «развлекательность». Но в этой функции скрывалась весьма сильная тенденция негативного свойства: дать читателю возможность забыть о функциях действительно жизненно важных и актуальных. Авторы и читатели, разумеется, этому функциональному ограничению как только было можно сопротивлялись; авторы старались говорить в духе актуально важных функций между строк или окружным путем, публика вкладывала в произведения, которые она читала, актуальный смысл по собственной догадке и в согласии со своими стремлениями. Положение литературы тем не менее заключало в себе явные признаки болезненной ненормальности.

В тематическом плане литература частично под внешним давлением, частично из желания уйти от действительности обращалась к темам, носившим, в сущности, характер воспоминаний, насыщенным ценностями, собственно, уже ставшими достоянием истории или даже полусказочными. В размышлениях о литературе вдруг появилась псевдопроблема «поколений», которую Эдуард Басс[7] очень остроумно уличил в негативной функции. Он написал тогда примерно следующее: Мы, когда-то бывшие молодыми, сознавали, что нужно бороться то за одну, то за другую сторону культурного или общественного обновления, но мы не знали, что составляем поколение. Сейчас молодежь не знает, за что бороться, и, чтобы по крайней мере иметь нечто объединяющее, придает чрезмерное значение своей возрастной солидарности. Типичным для негативной функциональной позиции был, впрочем, также известный лозунг о «человеке вообще», который был возведен на пьедестал в качестве предмета и цели поэзии; «человек вообще» был, разумеется, лишь термином для отрицания или скорее замалчивания любых конкретных и насущных потребностей человека данной минуты, точно определенного исторически и социально[8]. Итак, отношение литературы к национальной жизни в период оккупации было катастрофическим образом запутано и расшатано. Если и тогда могли возникать то тут, то там произведения значительные, более того, принадлежавшие к числу высших достижений своих авторов — назовем в качестве единственного примера произведение поэта, которого уже нет среди нас, «Картины из истории чешского народа» Владислава Ванчуры, то этому мы обязаны не данной ситуацией, а сопротивлению ей.

Мы завершаем освещение той части своей темы, которая была — отнюдь не нами самими, а коллективным постановлением подготовительного комитета — названа «итогами». Извините, если она оказа-

лась, быть может, слишком обширной. Как мне представлялось, то, что предшествовало настоящему моменту, содержит немало достаточно важного и поучительного для того состояния, в котором мы находимся сейчас и для возможностей необходимого разрешения его в будущем. Пожалуй, согласно законам временно́й последовательности, это подведение итогов должно было бы предшествовать всем остальным выступлениям на съезде, но иногда мы и книги начинаем читать с середины.

Итак, теперь мы, действительно, в нынешней, сиюминутной ситуации. Положение литературы и ее отношение к национальной жизни совершенно иные, чем когда-либо ранее. И их последствия мы можем только перспективно угадывать, а отнюдь не демонстрировать на конкретном материале. Речь идет, как, впрочем, явствует уже из предшествующих прений на съезде, скорее о пожеланиях, чтобы литература тем или иным способом включалась в число остальных видов человеческого творчества и развивалась впредь в том или ином направлении, чем об установлении объективных фактов. Но не следует забывать, что и пожелания — особенно сейчас, когда столь многое нужно создавать почти заново, — обладают объективной ценностью. Как раз теперь мы хорошо знаем, что воля, особенно коллективная воля, — это тоже действительность. Поэтому мы не думаем, чтобы наша задача при взгляде на современность коренным образом отличалась от той, которая выпала на нашу долю при диагнозе предшествующего состояния литературы. Впрочем, этот диагноз можно продолжить совершенно непосредственно. Рисуя предшествующие периоды литературы, мы главное внимание уделяли ее функциям, ибо функции составляют важнейшую форму связи литературы с обществом и его жизнью. Так вот, и сейчас, и именно сейчас проблема функций имеет для литературы решающее значение. Мы видели, что литература уже длительное время ощущала недостаток реального функционального воздействия, а в период оккупации была даже буквально ограблена в этом отношении. Ныне она вновь должна обрести возможность многостороннего воздействия, и притом воздействия эффективного. Она должна стать соучастницей строительства нового общества, должна принять участие в формировании его характера, его отношения к действительности, а в какой-то мере и его институтов. Однако мы видели на примере ситуации чешской литературы в девятнадцатом столетии, что перегрузка литературы в каком-либо направлении нарушает равновесие ее функций и имеет нежелательные последствия. Поэтому и сейчас мы хотим слишком однозначно и в слишком обязательном порядке определять для всех форм литературного творчества, каким образом литература должна служить обществу, удовольствуемся указанием направления, в котором должно проявляться ее воздействие, и не забудем также, что существенная, то есть всегда присутствующая в литературе как виде искусства функция — это функция эстетическая. Именно она препятствует тому,

чтобы литература была односторонне отягощена какой-либо одной внешней функцией, делает возможным гибкое чередование внеэстетических функций в зависимости от потребностей момента и данного случая, а также многостороннее воздействие произведения одновременно в нескольких направлениях. Следовательно, это не украшение и не предмет роскоши, а существенный элемент искусства. Эстетическая функция сохраняет также жизнь произведения, придавая ему способность последовательно удовлетворять различнейшие требования, которые предъявляются к нему сменой эпох. Произведение может одних жизненно важных неэстетических функций лишиться, другие — приобрести; но пережить такой функциональный переворот оно может только как художественное творение, в котором существенную, хотя и далеко не всегда преобладающую роль играет эстетическая функция. Таким образом, нужно, чтобы мы требовали от представителей искусства и чтобы сами представители искусства требовали от себя самих последовательности и завершенности в разработке и обдумывании художественных проблем, считая подобную последовательность и завершенность делом такой же профессиональной честности, какой руководствуются по отношению к своему труду хороший рабочий и ремесленник.

Если уж речь пошла о последовательном додумывании, вспомним и о другом додумывании, которое тоже касается функциональности произведения. Дело в том, что всякое художественное произведение строится на известных гносеологических предпосылках. Будучи знаком, оно определенным образом интерпретирует действительность, определенным способом относится к ней. Для эпохи либерализма было характерно, что гносеологическая позиция считалась чем-то почти формальным, лишенным практического значения. Однако фашизм и сопровождавшие его явления преподали человечеству страшный урок относительно того, что, казалось бы, формальная гносеологическая точка зрения может привести к конкретной идеологии, нередко такой, что автор этой, казалось бы, формальной точки зрения отступил бы в ужасе, узрев конечные следствия своих идей. Поэтому нужно требовать в равной мере как от художника, так и от ученого и в особенности от философа, чтобы у них хватало смелости и добросовестности продумывать даже самые отдаленные последствия своей гносеологической позиции: мир сегодня далеко не в такой степени избавлен от противоречий, чтобы из того, что будет создаваться в ближайшем будущем, не могли — даже независимо от воли автора — естественным ходом событий быть сделаны идеологические, а затем и практические выводы, как самые благотворные, так и самые губительные. Я не хочу, разумеется, сказать этим, что однажды созданное произведение будет во все последующие времена однозначным в гносеологическом и функциональном отношении. В своем выступлении на нашем съезде поэт Лацо Новомеский великолепно показал, что в момент торжественных пражских похорон Махи, проходивших в усло-

виях оккупации, его творческое наследие функционировало применительно к актуальной политической ситуации таким образом, какого автор «Мая» совершенно не мог предвидеть[9].

Следующая необходимая потребность литературы, вытекающая из нынешней ситуации, — это потребность возобновления прочных и определенных отношений в литературном мире и в литературной продукции. Я имею в виду проблему литературных школ, направлений и так называемого расслоения — или скорее многообразия — литературного творчества. Эта проблема тоже связана с функциональностью литературы. Функции, выполняемые литературой, настолько богаты и разнообразны, что для различных функций или скорее для различных систем функций необходимы разные роды творчества. Это чрезвычайно важно, ибо не только разные читатели обращаются к литературе с разными требованиями, но порой даже один и тот же читатель в зависимости от требований минуты ищет разные роды чтения. И многообразие требований, которое есть не что иное, как многообразие функций, удовлетворяется, с одной стороны, различием школ и направлений, а с другой — различием «уровней» литературы. Оккупация размельчила эти различия, как и все виды дифференциации: подобно одиноким островкам из моря неопределенности торчали лишь отдельные авторские индивидуальности. Поэтому реконструкция прочного распорядка в литературе представляется мне особенно насущным требованием, тем более, что тесная художественная солидарность представляет собой важную опору и для самих поэтов. Из истории поэтического искусства мы знаем, как много для отдельных авторов значит поэтическое направление, которое своим порывом возносит их значительно выше, чем сумел бы подняться сам по себе любой из них. Как известно, плодотворны и противоречия между направлениями, поколениями и т. д.; нужно лишь подчеркнуть, что противоречие как в диалектическом мышлении, так и в жизненной практике далеко не всегда означает спор.

После беглого взгляда на автора весьма естественно теперь бросить взгляд на читателя и его потребности. И здесь мы не будем слишком входить в детали, ибо время истекает и наше выступление близится к концу. Однако у нас не должно вызывать никаких сомнений, что читатель столь же важен для литературы, как и автор, что совместно с автором он создает произведение, принимая или отвергая его, додумывая его смысл, и что, главное, именно через его посредничество ценности, содержащиеся в поэтическом произведении, входят в жизненную практику. Читатель — это посредник между литературой и обществом. Все не читают всё, так, например, читателей лирики — как уже отмечалось однажды в дискуссии на нашем съезде — меньше, чем читателей эпической прозы, и все же отнюдь нельзя утверждать, что лирика не имеет воздействия на жизненные проявления национального целого, идет ли речь о публичных выступлениях или о взаимоотношениях между людьми и т. д. Какой вывод из этого

должны сделать мы в своих рассуждениях? Сейчас предъявляется требование, чтобы литература была важным общественным фактором, и требование это справедливо; столь же справедливо требование, чтобы автор имел отчетливое представление о своем читателе и его запросах, причем не только о читателе с профессиональным образованием, но и о читателе из народа, который нуждается в хорошей, но доступной литературе. Все эти требования литература как целое должна и может полностью удовлетворить, но для этого как раз нужны разные роды литературного творчества, о которых недавно шла речь, ибо никогда — даже при самом идеальном состоянии художественного воспитания и в полностью бесклассовом обществе — не будут устранены различия врожденных склонностей к художественному восприятию у разных людей: литературное творение, слишком сложное для одних, всегда будет простым и вполне понятным для других. А что касается авторов, то и в будущем, очевидно, будет считаться чем-то вполне обычным, что степень доступности разных произведений одного и того же автора может быть весьма различной. Выход из этого мнимого затруднения простой: нужно, чтобы разные уровни, на которые можно распределить поэтические произведения по степени их понятности и доступности, взаимно уравновешивались и не подавляли друг друга. Общественно и практически важным, как мы показали, может быть любое из них, и такое, которое кажется рассчитанным на немногих.

Нужно было бы говорить еще о многом, так, например, почти сами собой навязываются ввиду своей актуальности вопросы литературной тематики и нынешнего отношения между поэтическим искусством и языком. Оба вопроса чрезвычайно настоятельны: говоря о тематике, следовало бы поразмыслить об отношении между тем, что принято называть традицией сюжета, и нынешним состоянием ценностей, которое традиционным темам (а традиционна, в сущности, любая тема) придает актуальный смысл; касаясь проблемы языка, мы пришли бы к сомнениям относительно того, что важнее для современного литературного языка: должен ли он лишаться необходимых возможностей выражения под предлогом, что речь идет о варваризмах, хотя порой и мнимых, или в результате сотрудничества между литературой и языковедением должно скорее воспитываться понимание богатых смысловых оттенков языка и иных потребностей подлинной языковой культуры. Оба эти размышления — о языке и о тематике — потребовали бы подробного развития, и можно почти с уверенностью сказать, что вслед за ними всплыли бы новые вопросы. Но время последнего дня съезда стремительно бежит вперед, и не остается ничего иного, как удовольствоваться саркастическим утешением, что тема, которую мы здесь — не совсем по собственной воле — попытались развить, явно бесконечна. Поэтому я закончу без конца, но с большой признательностью за благосклонное внимание к моему выступлению.

Ф. К. ШАЛЬДА И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

1

В предисловии к книге «О самой молодой чешской поэзии» Шальда написал: «После пятидесятилетия от меня хотели одного: чтобы я молчал или повторял сказанное раньше <...> Но мне наплевать на такое законченное совершенство! И вот я оказался настолько смелым, что отважился двигаться дальше». Это предупреждение каждому, кто хотел бы объяснять Шальду одной формулой, кто вздумал бы подменять единство личности единством системы. Мы не замышляем ничего подобного, хотя собираемся дать лишь взгляд со стороны на эту сложную личность: мы не предлагаем браться за систематическое изложение литературно-теоретических взглядов Шальды, а намерены лишь в нескольких словах пояснить, почему современное чешское литературоведение имеет право ссылаться на Шальду как на одного из своих предшественников. Мы могли бы с этой целью предпринять анализ какой-либо из его статей о конкретных литературных явлениях, в особенности статьи «Карел Гинек Маха и его наследие» из «Души и творения». Но работа эта широко известна и слишком ясна, чтобы нужно было ее интерпретировать. Поэтому мы предпочтем иной путь: соберем воедино несколько фраз из различных мест «Сражений за завтрашний день» и «Души и творения» в доказательство того, что взгляды на теоретические проблемы поэзии, которые высказал Шальда в 1905 и 1913 годах, не утратили ценности и в 1932 году.

Начнем с фразы, в которой этот критик определяет задачи критики:

«...Смысл и ценность имеет только такая критика, которая критикует художественное произведение как *целое*: умеет почувствовать его полярные контрасты, домыслить его тип, дорисовать скрытые в нем возможности развития, о которых автор и не подозревал и которые воплотит, может быть, лишь какой-нибудь иной творец после того как произведение пройдет обходной путь многих и многих десятилетий <...> Критика, которая воспринимает художественное произведение не как целое, которая на первом плане видит детали, задержи-

вается на них и разбивается о них <...> — это мелочная критика. Прежде всего критика не должна дробить произведение...» (B*, s. 249).

Если нынешняя литературная теория утверждает, что поэтическое произведение как художественный факт неразложимо и что каждый из его элементов приобретает эстетическую ценность только в соотношении с комплексом всех элементов (так что одно и то же явление в различных художественных структурах может порой приобретать совершенно противоположное значение), то она продолжает развивать основы, заложенные Шальдой. Теперь, разумеется, следовало бы задать вопрос, почему же художественное произведение неразложимо. И ответ опять-таки намечен у Шальды: в уже приводившейся цитате говорится о «полярных контрастах» художественного произведения, в другом месте — о его «вулканической неисповедимости» (B, s. 120), или о его «сложности, патологичности, хаотичности» (B, s. 120). Все это образные выражения, их перевод на язык научной терминологии звучал бы примерно так: взаимоотношения между отдельными элементами художественной структуры невозможно всегда охарактеризовать лишь как гармонию, между ними может проявляться также взаимное несогласие и напряженность; элементы, которые были актуализированы, неизбежно выделяются на фоне остальных, неактуализированных, производя впечатление насильственной деформации. В связи с этим Шальда ясно сознает, что гармоничность, красота художественного произведения приходит, когда произведение стареет, автоматизируется:

«Чем дальше в прошлое отступает произведение, тем более спокойным, обычным, простым и приятным кажется оно нам и тем труднее нам вникнуть в его былую сложность, патологичность, хаотичность и вулканичность <...> И как раз эта гармоничность ex post**, эта кажущаяся уравновешенность и законченность становится затем для близоруких теоретиков аргументом против новых творцов...» (B, s. 120).

«...*красоту* — и в этом величайший парадокс и вся меланхолия и трагическая ирония художественной жизни — *красоту дает лишь перспектива удаления*» (B, s. 120).

«Старое искусство <...> как бы само подводит свою публику к завершенному, оно дает удовлетворение и наслаждение, в пассивном, эпикурейском значении этого слова» (B, s. 142).

При этом интересно наблюдать, как у критика, который всегда настороже, всегда обращен лицом к современному ему искусству, неот-

---

* Книгу «Boje o zítřek» мы сокращенно обозначаем B, книгу «Duše a dílo» — D; страницы в первом случае указываются по II изданию (Praha, 1915), во втором — по I изданию (Praha, 1913).

** после совершившегося (лат.).

ступно и настойчиво пробивается мысль о развитии искусства, о его старении и обновлении. Это, разумеется, не то развитие, о котором говорила история литературы тех лет, то есть развитие, понимавшееся как ряд случайностей, как постоянные, но с точки зрения развивающегося ряда случайные вмешательства «среды» и «эпохи». Шальда убеждается, что развитием можно назвать только связанное имманентными законами поступательное движение самого искусства. Линию такого развития он рисует следующим образом:

«Новая красота и новое искусство всегда вторгаются как завоеватели — не выговаривать себе местечко рядом со старой красотой и старым искусством, а покорить себе всю жизнь и весь мир <...> Новое искусство никогда не бывает сомневающимся, пирроническим, эклектическим и терпимым; если вы сталкиваетесь с таким искусством, знайте, что уже заканчивается пора его расцвета и размаха и уже недалек его закат» (B, s. 114).

«...великий художественный творец не продолжает произведений своих предшественников, а наоборот — и чем он крупнее, тем радикальнее — разрушает связь с ними и борется против них» (B, s. 200).

«...каждое искусство (и то, что для нас сегодня устарело) было некогда, при своем зарождении, молодым, а постарело и пришло в упадок лишь позднее» (B, s. 113).

Новое искусство как революция против искусства предшествовавшего, затем окостенение художественной структуры и новая революция — таким представляется Шальде ход развития. Могло бы показаться, что новое искусство, согласно такому представлению, должно быть полным отрицанием старого и что единственная связь развивающегося ряда состоит в непрерывном отрицании старого. Однако Шальда сознает, что, наряду с вызовом прошлому, живо и постоянное положительное отношение к нему, постоянное стремление развивать традицию. Так вырисовываются контуры диалектического развития.

«Все современные произведения, поэтические и художественные, связаны тысячами нитей с произведениями прошлого, каждый автор сознает и ощущает эту зависимость так или иначе, в положительном или отрицательном плане, и такое сознание, такое ощущение — один из элементов творчества. Без такого исторического сознания, глубокого или хотя бы поверхностного, творчество вообще невозможно; приближается ли художник к какому-то художественному прошлому и связывает себя с ним или отталкивается от него и сознательно старается быть на него непохожим, он всегда как-то реагирует на это прошлое, всегда имеет к нему какое-то отношение, и это отношение, наряду с другими факторами, определяет направление его творческой тенденции, соучаствует в самоопределении его творческой воли» (B, s. 118).

Однако изменяется не только искусство как динамический ряд, одно и то же художественное произведение также меняет свой облик, если воспринимается в разных контекстах.

«У Неруды есть строфы и стихи, которые находились в момент своего возникновения на самом острие между смелым и смешным и в первую минуту неуверенно трепыхались на бумажных весах между тем и другим. Сейчас от нас ускользает ощущение и смысл этого, сейчас мы с трудом ощущаем даже их дерзость: они одержали победу, прижились, стали всеобщим достоянием, и в результате мы перестали ощущать всю силу их непосредственности и можем ее представить себе лишь умозрительно» (B, s. 67).

Может даже случиться, что художественное произведение в изменившемся в процессе развития контексте будет отрицательно расцениваться за то же самое свойство, которое некогда воспринималось как его эстетическое достоинство.

«[Некоторые стихи Врхлицкого] ... излишне подчеркивают и излишне заостряют мысль и по образцу Виктора Гюго сделаны каким-то афишным стилем в крупных контрастных массах и силуэтах. В этой демагогической определенности и заостренности мысли некогда была сила поэзии Врхлицкого и причина его успеха, но существует опасность, как бы это не отомстило ему за себя в грядущую эпоху, в пору более утонченного восприятия и ощущения, как бы именно в этом не были увидены и найдены его слабые стороны» (D, s. 142).

2

Однако не только принципы построения поэтического произведения и развития поэтического искусства стали предметом внимания Шальды. Он осознал вместе с поколением поэтов-символистов, с которым вступил в литературу и для которых завоевал прочные позиции, что поэтическое искусство — это искусство слова:

«Слово <...> уже само по себе творческое деяние поэта <...> оно само по себе поступок, выражение, творческий акт, само по себе — "да будет свет"» (D, s. 220).

Шальда четко ощутил, что язык не индифферентный инструмент, что он чрезвычайно чутко реагирует всем своим строем на цель, которой служит:

«Я делаю различие <...> между языком разговорным и языком письменным, между языком болтовни в кафе и языком метафизической медитации <...> между громкой уличной речью и речью тишины и музыки — и литературное искусство и культура начинаются для меня только там, где это различие ощущается и принимается во внимание. Это различие пылко ощущали все великие стилисты: им была бы просто смешна мысль <...> будто язык поэта должен быть таким

же, как язык купцов или адвокатов. Все, кто был связан с литературной культурой, знали, что писать — это функция иерархическая, орнаментальная и символическая и что требование так называемого "естественного стиля", "простого", "ясного", "непринужденного", "легкого", которое у нас в подражание попугаям непрестанно повторяется с чужого голоса, не что иное, как проявление грубой неосведомленности и самонадеянности или мании нивелировки» (B, s. 11).

Что же касается поэтического слога, то Шальда понял и четко сказал, что его основой является деформация (хотя сам термин «деформация» вошел в обиход уже позднее).

«Слог Махи является прямой противоположностью тому, что можно назвать простым слогом; слог Махи не только сложен, но во многом служит для самого себя целью. Его выразительные средства тоже не естественны или «просты», а систематически отличаются и искусственностью и сложностью, да, в них даже есть нечто насильственное, как это бывает у всякого великого словесного творца. Когда пристально читаешь великолепную прозу Махи, вскоре обращает на себя внимание такой факт: среди фраз, соответствующих естественному для чешского языка порядку слов, неожиданно встречаются фразы с чрезвычайно искусственным и даже насильственным порядком слов, которые резко отличаются от своего окружения и высятся над ним как замкнутые в себе миры, как искусственные образования, живущие своей собственной жизнью и по своим собственным законам» (D, s. 86).

Язык поэтического произведения, в понимании Шальды, не всего лишь служебный носитель «мысли», а равноправный фактор художественного построения:

«В прозе Махи разыгрывается "буйство метафоры", <...> в ней возникают образы <...> вызванные из небытия не для того, чтобы сделать более отчетливой и приблизить к читателю какую-то реальность, взятую из жизни человека или природы, а <...> для колдовских и пьянящих, неповторимо прекрасных музыкальных построений, для искрящейся и дразнящей игры словесных сенсаций» (D, s. 87).

Совершенно в том же духе характеризует Шальда обращение к плывущим облакам из третьей песни «Мая»:

«Этот образ есть гармонизированная и инструментованная словесная музыка. Это образ того же абсолютного, ирреального характера, какими были образы, которые я приводил из романа и рассказов Махи; образ, в котором явление реального мира не постигается логически-аналитическим методом и не воспринимается зрительно или каким-либо иным чувством, а дается его музыкально-гармонический эквивалент, самостоятельное символически-синтаксическое построение, которое из одной только словесной материи само заново по своим внутренним законам творит действительность» (D, s. 95).

Даже звуковая сторона произведения, которой в теории поэтического искусства привычно приписывалась функция всего лишь внешнего орнамента, предстает перед Шальдой как важный фактор структуры, способный в данном случае быть доминантой, стержнем всей постройки:

«И как вообще [в прозе Махи] звуковая красота охватывает и определяет все действие и все представления, из которых оно складывается и собирается» (D, s. 89).

«Исключительно звуковые и музыкально-гармонические критерии выступают в этом творчестве как prius, и можно прямо на ощупь почувствовать, насколько они определяют и подчиняют себе логику и выбор представлений, например, в таком пассаже из "Сазавского монастыря":

jasně již sem tam mihaly se hvězdy po hlubokém modrošedem nebi a *plačící paprsek jejich poletoval po dalekých lesích i po nízkém hustem křoví pobřežních strání*

и ярко уже то здесь, то там мерцали звезды на глубоком сине-сером небе, и плачущий луч их летал по далеким лесам и по низким густым кустарникам прибрежных склонов

На второе предложение и в особенности на смелый образ "плачущего луча", несомненно, полные мелодического и меланхолического очарования, но в плане наблюдательности и опыта обладающие совершенно ирреальной ценностью, автор едва ли бы отважился, если бы ему не пришла на мысль богатая аллитерация, основанная на повторении звука "р" ("п"), аллитерация, которая пронизывает все это словесное образование, изымает его из круга обычного реалистического правдоподобия и поднимает непосредственно в область абсолютной искусственной красоты» (D, s. 93).

Мы не ставим перед собой задачи исчерпать весь материал, в противном случае нам пришлось бы привести еще множество цитат, но уже приведенных достаточно, чтобы показать, как детально продумал Шальда проблему поэтического языка.

3

Если бы какая-либо из процитированных фраз встретилась нам в отдельности, она могла бы, вероятно, показаться случайностью, отклонением от столбовой дороги, молниеносной идеей, но поскольку таких фраз много, и из них можно составить столь последовательную линию, они становятся свидетельством: можно составить себе представление о центре, в котором они перекрещиваются. Это не система

и не законченная теория, а определенный способ воззрения на поэтическое искусство. Художественное произведение как структура, неразложимое динамическое целое — искусство как непрерывный развивающийся поток, действительность, воспринимаемая на фоне прошлого — поэтический язык как язык особой функции, поэтический язык как деформация — все тесно взаимосвязанные симптомы одной и той же и одинаково единой позиции теоретика. Это позиция, с которой к поэтическому искусству всегда подходили те, кто понимал, что в первую очередь это искусство. У нас можно было бы составить немалую антологию примеров такого подхода, начиная с романтизма. Заслуга Шальды состоит в том, что он начал обдумывать и защищать эту точку зрения в эпоху, когда «никто не видел целого» (B, s. 156) и когда поэзии приписывалась функция декоративного сообщения.

К ЧЕШСКОМУ ПЕРЕВОДУ «ТЕОРИИ ПРОЗЫ» ШКЛОВСКОГО

Книга Шкловского приходит к нам со значительным опозданием и вследствие этого оказывается включенной в совершенно иное сцепление научных, литературных и общекультурных обстоятельств, чем то, с которым она встретилась в момент своего возникновения; кроме того, на чашу весов нужно положить и различие между русской и чешской средой[1]. Отсюда труднодоступность ее и для тех, кто хочет честно сопоставить с ней свои взгляды и критически усвоить все ценное в ней, ибо понимает, что мимо этого сочинения нельзя пройти, не обращая на него внимания, независимо от того, положительным или отрицательным будет наше мнение о нем. Разумеется, есть и другие, которые по детской неспособности к здравому суждению и стыдливости без долгих размышлений «заговаривают» Шкловского и «формализм» с помощью аргументов из школьных учебников, но о них мы лучше умолчим. Если мы намерены быть справедливыми к книге Шкловского и хотим извлечь из нее пользу, которую она может принести и сегодня, нам одновременно нужно иметь в виду два ее обличья: то, которое она имела для публики автора и с точки зрения тогдашнего состояния науки, и то, которое она обретает сейчас в нашей стране — в иной среде и на ином этапе развития научного контекста.

Поэтому прежде всего попытаемся обрисовать собственный ее первоначальный облик. Она вышла в 1925 году, но все вошедшие в нее статьи возникли и были опубликованы задолго до этой даты, начиная уже с 1917 года. Таким образом, место ее возникновения — Россия в период революции и в годы непосредственно следующие за ней, Россия, полная беспокойства и брожения. В европейской литературной науке вплоть до этот момента почти неограниченно господствуют направления, чертой которых является недооценка важности художественной стороны произведения: одни понимают литературу как простое отражение истории идеологии или культуры в широком смысле слова, другие интерпретируют поэтическое произведение как документ о внешней или внутренней жизни поэта, наконец, третьи если

что и признают за ним, так только значение простого комментария общественного или даже экономического процесса. Правда, в России, где существует старая традиция интереса к художественному построению, сильные позиции занимает школа Потебни, которая, будучи порождена научной тенденцией, параллельной символистскому поэтическому движению, интерпретирует художественное произведение как образ; но тем самым и она превращает художественную сторону во что-то второстепенное, делает художественное произведение пассивным отблеском чего-то, находящегося за пределами искусства, не различает в достаточной мере специфическую функцию поэтического языка от функции коммуникативного высказывания. Шкловскии же — член целой группы молодых ученых большей частью лингвистической ориентации, которые — опять-таки в тесном содружестве со своими сверстниками из художественной среды — защищают принципиальный тезис, что свойство, делающее поэтическое произведение художественным творением, существенно отделяет его от любого коммуникативного высказывания и что именно это свойство должно стать главным предметом и стержнем научного изучения литературы.

«Теория прозы» — боевой вызов, адресованный тем, кто не делает различия между поэтическим языком и высказыванием, подчиненным сообщению. Это книга атакующая, написанная так, чтобы голос ее не заглушил даже гул событий. Тем не менее это плод тщательной подготовки, любая библиография русского «формалистического» движения покажет, что уже ей предшествовали и одновременно с ней продолжали создаваться труды всей названной группы исследователей, посвященные детальной разработке ряда специальных проблем. В момент, когда писалась книга Шкловского, можно было уже отважиться на известную популяризацию результатов специальных исследований, хотя восприятие ее и требовало от читателя значительных интеллектуальных усилий. Поэтому итоговый обзор основных принципов выглядел как канонада парадоксов, и угол падения каждого снаряда был заранее точно рассчитан. Писатель обращается скорее к литературной общественности, чем к специалистам. Но при этом от публики требуется, чтобы из обрывочных намеков она угадала общий план и направление атаки. Вместо обширных доказательств у Шкловского иллюстрации — синекдохи. Поэтический материал к ним Шкловский выбирал без особой оглядки на привычные вкусы, скорее со стремлением к плакатной выразительности: из произведений — старых и современных — он отдает предпочтение тем, которые дразнят и удивляют, перед такими, грани которых сглажены либо рукой творца, либо в результате длительных странствий по руководствам и антологиям. Да и с противником Шкловский не нежничает: не задумываясь, он доводит его мнение ad absurdum*. На-

* до абсурда (лат.)

сколько можно резко и вызывающе он говорит, что искусство не служит ничему иному, кроме своего назначения быть искусством; с воодушевлением он рассказывает анекдот о принце, который прекрасной невесте предпочел танец на руках. Композиция и стиль «Теории прозы» строятся на слабой сочинительной связи предложений и целых абзацев, а отнюдь не на последовательном подчинительном их соединении. Как пристрастие к парадоксам, так и обрывочные формулировки могут дезориентировать читателя в условиях чешской среды, где сам характер языка ведет к экспликативному выражению, допускающему сдержанные оговорки и осторожные ограничения.

Но главное, что сейчас мешает у нас адекватному пониманию книги Шкловского, — это ее «формализм» или, лучше сказать, фантом формализма. Не будем забывать, что это название было боевым лозунгом в момент выступления группы, к которой принадлежал Шкловский, и потому оно претендует на уважение, которое мы отдаем знаменам, побывавшим в битвах. Но поскольку своей односторонностью оно наносит урон самому делу — особенно в глазах нашей общественности, для которой слово «формализм» до сих пор живо ассоциируется с гербартовской эстетикой, — необходимо демаскировать его как всего-навсего слово, нужно показать, что даже в то время, когда оно принималось за формулировку программы, действительному положению вещей оно не соответствовало.

Нельзя отрицать, в «Теории прозы» есть несколько мест, которые доставили бы радость сердцу ортодоксальных формалистов — гербартианцев. Например, такое: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой»*. Но нужно принять во внимание, что для Шкловского прежде всего важно было нащупать в «материальном» произведении очертания эстетического объекта (структуры), который хотя и связан с произведением, но существует в сознании коллектива; отсюда высказывание, что литературное произведение «есть не вещь». Обратившись к терминологии и понятиям, оказавшимся под рукой, он воспользовался гербартовским формализмом как трамплином**.

По сути же дела его работа — первый шаг к преодолению формализма, и кажущаяся односторонность этой книги вытекает из ее по-

---

* *Виктор Шкловский.* О теории прозы, М., изд-во «Федерация», 1929, с. 226 (2 издание).

** Если я говорю «гербартовский формализм», то обозначаю этим названием определенный тип понимания художественного построения, но оставляю в стороне вопрос о том, имел ли место в действительности непосредственный контакт Шкловского с эстетическими взглядами Гербарта.

лемического характера: безоговорочному акцентированию «содержания» необходимо было противопоставить антитезис, акцентирующий «форму», чтобы можно было достичь синтеза и того и другого — структурализма. Шкловский шел к нему с самого начала. Так, например, важно и характерно его высказывание, что содержание произведения равно сумме его стилистических методов. Дело в том, что понятие «формы», в содержание которой включаются стилистические методы (приемы), сохраняет действительно «формалистический» характер лишь до тех пор, пока делается различие между формой как оболочкой и содержанием как ядром. Едва только мы перестаем противопоставлять их, едва только мы провозглашаем формой все, что есть в произведении, изменяется ее смысл и следовало бы изменить и ее словесное обозначение. Но если это так, как мы говорим, нельзя упрекать Шкловского, что он ограничивает свое внимание лишь частью произведения, к тому же еще менее существенной (ибо оболочка считается менее важной, чем ядро, которое она обволакивает). Мы не говорим, что точка зрения, отстаиваемая в «Теории прозы», недоступна никаким возражениям. Мы сознаем, что тезису «Все в произведении есть форма» можно и даже нужно противопоставить антитезис «Все в произведении есть содержание», также относящийся ко всем элементам, а после этого искать синтез и того и другого, как это пытается делать современный структурализм; но мы хотим показать, что призрак формализма заслоняет от критиков вклад Шкловского и его соратников в науку. Установить это важно, поскольку большинство возражений, адресованных у нас Шкловскому, затрагивает отнюдь не его специфические взгляды, а фантом — к тому же вульгаризированный — эстетического гербартианства.

В качестве доказательства того, что у Шкловского понимание «формы», собственно, включает в себя весь объем поэтического произведения, можно было бы привести бесчисленное множество мест из отдельных статей его книги. Удовлетворимся несколькими ссылками. На s. 117 (при анализе «Дон Кихота» Сервантеса) эмоциональная переоценка рассматривается как композиционный элемент романа. Так вот, термин композиция, если понимать его действительно формалистически, означает архитектуру произведения, то есть взаимоотношение и соединение его частей, обусловленные, например, их разными или одинаковыми размерами, регулярностью или нерегулярностью их последовательности и тому подобное. Но если в качестве композиционного элемента приводится эмоциональная оценка, форма перестает быть сама собой: эмоциональная оценка явно относится к содержанию. В другом месте речь идет о композиционном использовании времени или тайны в эпическом действии (с. 120) или даже о композиционном обосновании выбора темы; так, например, на s. 225 говорится, что при сменах поэтических школ для той из них, которая вновь вступает в литературу, запрещены темы, облюбованные предшествующей школой, причем явно не потому, что соответствующие

им ситуации перестали существовать в «жизни», а потому, что речь идет об обновлении построения произведения. Еще в одном месте (s. 110) говорится о чувстве реальности как композиционном факторе. Тем самым понятие композиции приобретает неформалистическую окраску: речь идет уже не об архитектуре (пропорции и последовательность частей), а об организации смысловой стороны произведения. В духе Шкловского можно было бы дать такое определение: «Композиция есть комплекс средств, характеризующих поэтическое произведение как значимостное целое». Значение же и в обычном понимании есть составная часть содержания, а не формы, и поэтому книгу Шкловского, наполняющую понятие композиции новым содержанием, можно назвать первым шагом к преодолению в процессе развития науки противоположности между формальным пониманием искусства и таким пониманием, которое в первую очередь исходит из содержания.

Насколько было важно преодолеть традиционное понимание формы как всего лишь оболочки, станет ясным при сравнении с теорией (и историей) изобразительного искусства. Эта наука значительно раньше, чем теория и история литературы, поняла: нельзя пренебрегать тем, что делает художественное произведение фактом искусства, то есть его специфическим построением. Но она слишком надолго осталась во власти гербартианского понимания формы, и потому до сих пор, несмотря на блестящие результаты, которых она достигла, ей не достает и понимания функции темы как значения в общем построении произведения, и умения оценить смысловое (семантическое) значение тех элементов, которые принято называть формальными. Этот недостаток менее ощутим при изучении нетематического искусства, каким является архитектура, чем при изучении явно тематической живописи, особенно нескольких ее жанров, таких, например, как иллюстрация или портрет, специфический характер которых определяется как раз известными их смысловыми свойствами. Пониманием структуры художественного произведения как сложного смыслового построения наука о литературе не только догнала, но и перегнала теорию изобразительного искусства.

Все это необходимо было сказать в объяснение беспокойной и вызывающей беспокойство книги Шкловского, а частично и всего периода в теории и истории литературы, который принято называть «формалистическим». Мы старались обрисовать, как книга Шкловского функционировала в среде, для которой была написана, и на том этапе научного развития, к которому она относится согласно дате своего возникновения. Но теперь нужно сопоставить ее с результатами дальнейшего научного развития. Упоминая о развитии, мы уже заранее даем понять, что сейчас нельзя и не нужно принимать без оговорок все без различия утверждения Шкловского, даже если мы совпадаем с ним в основной направленности. Ценность его книги заключается не только в сказанном им верно и надолго, но и в том, что было сфор-

мулировано им с бескомпромиссной односторонностью в пику противоположной односторонности предшественников: только радикальное акцентирование противоположностей позволяет их преодолеть.

Оттолкнемся от слов, произнесенных Шкловским в конце предисловия: «Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов ее. Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только нормами пряжи и способами ее ткать»*. Различие между точкой зрения сегодняшнего структурализма и процитированным формалистическим тезисом можно было выразить так: хотя «способы тканья» и сейчас остаются в центре внимания, но в то же время уже ясно, что нельзя абстрагироваться от «положения мирового хлопчатобумажного рынка», поскольку развитие ткачества — и в прямом смысле — подчинено не только развитию техники производства тканей (внутренней закономерности развивающегося ряда), но вместе с тем и потребностям рынка, спросу и предложению; о литературе можно сказать mutatis mutandis** то же самое. Таким образом, открывается новая перспектива перед историей литературы: она может теперь одновременно учитывать и последовательное развитие поэтической структуры, обусловленное перегруппировкой элементов, и вмешательства извне, которые, не представляя собой внутренних двигателей развития, тем однозначнее определяют каждую из его фаз. С этой точки зрения, каждый литературный факт предстает как равнодействующая двух сил: внутренней динамики структуры и внешнего вмешательства. Ошибка традиционной истории литературы состояла в том, что она принимала во внимание внешние вмешательства и отказывала литературе в автономном развитии, односторонность же формализма – в том, что он помещал литературный процесс в безвоздушное пространство. Позиция формализма при всей односторонности была кардинальным завоеванием, поскольку она обнаружила специфический характер литературной эволюции и освободила историю литературы от паразитарной зависимости по отношению к общей истории культуры, а порой и по отношению к истории идеологии или общества. Структурализм, как синтез обоих названных противоположностей, хотя и сохраняет постулат автономного развития, но не обедняет литературу, лишая ее связей с внешним миром; поэтому он позволяет охватить развитие литературы во всей его широте и закономерности.

Вернемся еще раз к цитате о производстве тканей, чтобы подчеркнуть, что и «положение хлопчатобумажного рынка», то есть то, что находится вне литературы, но связано с ней, не представляет само по себе хаос, а подчиняется строгому порядку и обладает собственным закономерным развитием точно так же, как «способы тканья», то

*Цит. соч., с. 5—6.

** с соответствующими изменениями (лат.)

есть внутренний строй поэтического произведения. Область социальных явлений, в которую в качестве ее элемента входит литература, складывается из множества рядов (структур), обладающих собственным развитием; таковы, например, наука, политика, экономика, общественное расслоение, язык, мораль, религия и т. д.; но несмотря на свою автономность, отдельные ряды воздействуют друг на друга. Если мы в качестве исходного пункта возьмем любой из них с целью изучения его функций, то есть его воздействия на иные ряды, то окажется, что и эти функции составляют структуру, что и они постоянно перегруппировываются и взаимно уравновешиваются. Поэтому ни одна из них не может быть априорно поставлена над другими, ибо в их взаимоотношениях в процессе развития происходят различнейшие сдвиги. Но нельзя также недооценивать основополагающее значение и особый характер специфической функции данного ряда (в поэтическом искусстве эта функция эстетическая, связанная с поэтическим произведением как с эстетическим объектом), поскольку при полном ее подавлении ряд перестал бы быть самим собой (например, поэтическое искусство – искусством). Специфическая функция любого ряда обусловлена не его воздействием на иные ряды, а наоборот, стремлением самого данного ряда к автономности. Здесь не место для подробного изложения принципов, которое структурное понимание вносит в изучение функций; мы только старались дать понять, что структурализму вполне доступно и поле деятельности литературной социологии*.

Итак, структурализм не ограничивает историю литературы лишь анализом «формы» и не находится ни в малейшем противоречии с социологическим исследованием литературы; он не сужает объема материала и богатства проблем, но настаивает на требовании, чтобы научное изучение не рассматривало свой материал как статический и раздробленный хаос явлений, а понимало каждое явление как равнодействующую и источник динамических импульсов, а целое как сложную взаимную игру сил. Мы напоминаем, наконец, что структурализм в теории и истории литературы не представляет собой одинокого исключения: приходя к нему, изучение литературы лишь присоединяется к общей тенденции современного научного мышления; почти на всей территории современной науки открытие динамических отношений, которыми пронизан научный материализм, оправдывает себя как действенный методологический прием; так обстоит, например, дело в науках об искусстве и в общей эстетике, в психологии, социологии, языкознании, политэкономии и даже в естественных науках.

* Не забудем, что сам Шкловский уже в 1927 году опубликовал в журнале «Новый ЛЕФ» статью «В защиту социологического метода» и в специальных монографиях дал социологический анализ «Войны и мира» Л. Н. Толстого и нескольких произведений русской литературы XVIII века.

Мы заговорили о структурализме и, казалось бы, отклонились от книги Шкловского и от формализма. Дело в том, что Шкловский намеренно ограничил свой горизонт пределами литературной структуры и категорически запретил себе переступать эти границы. Это было совершенно естественно и необходимо: сначала нужно было все внимание сосредоточить на точке, которая была наиболее далека от интересов предшествующей истории литературы, то есть на внутреннем строении и специфической функции поэтического произведения, ибо лишь при таком ограничении и с этой точки зрения можно было привести в движение всю систему научных понятий. Только позднее, когда новая гносеологическая тенденция утвердилась в своих принципах, можно было постепенно вернуться к традиционным проблемам изучения литературы, уже не опасаясь, что прежний автоматизированный способ их понимания приведет исследователя к компромиссному методическому эклектицизму. Но книга Шкловского и труды его соратников полностью выполнили свою первопроходческую задачу. Они – параллельно с литературоведением других стран, в том числе и нашей* – открыли новую область исследования и, кроме того, заняли гносеологическую позицию, с которой материал литературного изучения и вся его проблематика предстали в новом свете.

* Я имею в виду прежде всего работы Шальды (статьи в книге «Душа и творение», опубликованной в 1913 году) и Зиха («О поэтических типах», «Časopis pro moderní filologii», 1917 и «О ритме чешской прозы», «Živé slovo», 1, 1920-21).

К МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Весной 1944 года в Литературно-историческом обществе разгорелась дискуссия о некоторых принципиальных вопросах истории литературы. Повод, разумеется, был конкретный: размышления о первом выпуске «Čtení o jazyce a poezii» (Praha, 1942), особенно же об опубликованном в нем исследовании Феликса Водички «История литературы, ее проблемы и задачи»[1]. Однако собственным предметом дискуссии, которая заняла четыре рабочих заседания, с самого начала стала методология литературоведения, и спор постоянно возвращался, главным образом, к нескольким ее вопросам. Было ясно, что это не просто индивидуальные соображения и возражения, а общая реакция на некоторые требования, предъявляемые современным состоянием и развитием истории литературы у нас. Поэтому, подводя итоги дискуссии, я готовился разобрать те несколько пунктов, к которым мы постоянно возвращались, но по причинам внешнего характера это мое развернутое выступление не состоялось. Тем не менее мне показалось, что было бы нехорошо совсем отложить в сторону записную книжку, в которую были занесены основные пункты этого выступления, ведь соображения, высказанные в дискуссии, весьма вероятно, будут часто повторяться и в научных трудах. И возможно, что обобщенный их анализ поможет заранее устранить хронические недоразумения, касающиеся некоторых вопросов. Дело тут не в личностях, но *сам предмет* спора кажется вовсе не второстепенным с точки зрения дальнейшего развития историко-литературных исследований в нашей стране. Что же касается характера моей статьи, то она не дает связного изложения вопроса. Если бы я предпринял попытку такого изложения, мне пришлось бы осветить основы историко-литературной методологии, начиная от самых корней и во всей ее широте. Поэтому я сгруппирую весь материал в нескольких пунктах, соответственно тому, как они были затронуты в ходе дискуссии.

Такая отрывочность, разумеется, нарушит систематичность изложения, но зато, может быть, облегчит для читателя восприятие этих рассуждений, сделав их более живыми, поскольку сохранится характер импровизированного выступления, свойственный устным дискус-

сиям. Лишь последовательность пунктов будет по мере возможности способствовать непринужденному переходу от одной мысли к другой.

1

Начнем с пункта, который можно было бы озаглавить: спор между личностным и объективным пониманием науки. Дело в том, что в дискуссии неоднократно фигурировало утверждение, что существенным источником научного творчества является личность ученого, которая придает исследованию смысл и ценность. Мы возражали, настаивая на том, что результат научного изучения тем неоспоримей, чем решительней избавлен от ее следов. Для развития историко-литературных исследований в нашей стране и более того — для наших общественно-научных исследований в целом, как мне кажется, в высшей степени важно, чтобы в споре между двумя этими точками зрения самую решительную победу одержал тезис, который представляет собой не что иное, как защиту неотъемлемого назначения науки: ибо без надличностной общезначимости и надличностной общепризнанности суждения нет научного познания. Блестяще выразил это требование Гегель в своем «Введении в историю философии». Об истории философии у него говорится: «События и деяния, составляющие предмет этой истории, поэтому суть такого рода, что в их содержание и состав входят не столько личность и индивидуальный характер этих героев, сколько, что они создали, и их создания тем превосходнее, чем меньше эти создания можно вменять в вину или заслугу отдельному индивидууму, чем больше они, напротив, предоставляют собою составную часть области свободной мысли, всеобщего характера человека, как человека, чем в большей степени сама эта лишенная своеобразия мысль и есть творческий субъект. Она в этом отношении противоположна политической истории, в которой индивидуум является субъектом деяний и событий со стороны особенности своего характера, гения, своих страстей, силы или слабости своего характера и вообще со стороны того, благодаря чему он является именно *данным* индивидуумом»*. И в другом месте: «История, развертывающаяся перед нами, есть история нахождения мыслью самой себя...»**. Личностное понимание науки, которое противоречит этим тезисам, неизбежно ведет к тому, что движению мысли, поддающемуся объективному контролю, противопоставляется мнение отдельного человека, обязательное только для него самого: «*Мнение* есть субъективное представление, произвольная мысль, плод воображения: я могу иметь

* *Гегель.* Сочинения, т. IX, Лекции по истории философии. Книга первая, 1932, с. 9.

** Там же, с. 12.

такое-то и такое-то мнение, а другой может иметь совершенно другое мнение. *Мнение* принадлежит *мне*; оно не есть внутри себя всеобщая, сама по себе сущая мысль. Но философия не содержит в себе мнения, так как не существует философских мнений. Когда человек говорит о философских мнениях, то мы сразу убеждаемся, что он не обладает даже элементарной философской культурой, хотя бы он и был сам историком философии. Философия есть объективная наука об истине, наука о ее необходимости, познание, посредством понятий, а не *мнение* и не *тканье* паутины мнений»*. То, что Гегель говорит здесь о философии и ее истории, относится ко всем гуманитарным наукам.

Я не хочу, разумеется, отрицать тот факт, что в гуманитарных науках, прежде всего в науках исторических, решающее значение имеют не только факты, что весьма важен и смысл, который исследователь в эти факты вкладывает. Этот смысл участвует уже в их выборе, определяет их расположение и вообще устанавливает взаимоотношения между ними. Мы сознаем далее, что известный остаток субъективности при нахождении смысла вещей неустраним, но это не значит, что индивидуальная субъективность должна при этом выискиваться, ставиться на первый план. Речь, наоборот, идет скорее о том, чтобы в процессе исследования и при последующей проверке его результатов субъективность была бы по возможности исключена. Это в известной мере возможно, ибо «смысл», хотя он тесно связан с областью психического, к ней не относится, а принадлежит к области знаков и значений; это не факт психологии, а факт семиологии. Вот почему «смысл», который является лишь определенным видом или скорее аспектом значения, поддается передаче от индивида к индивиду, поддается контролю и в науке в обязательном порядке подлежит критике, в задачу которой входит устранение из него всего того, что не было объективно обоснованным и, следовательно, независимым от «мнения» отдельного человека. Субъективность в результатах научного исследования может иметь исключительно характер неизбежного, но отнюдь не искомого остатка. Кто-нибудь, конечно, будет вправе возразить, что субъективность исследователя — источник научной изобретательности, что психология давно уже отказалась от предрассудка, согласно которому творческая фантазия, элемент, бесспорно, субъективный, есть привилегия одного лишь искусства, и что, следовательно, личность — это также фактор, обусловливающий развитие науки. Это, разумеется, так, но ценность результатов творческих усилий зависит в науке не от личности исследователя, не от индивидуальных качеств процесса его мысли, а от его интеллектуальной и, следовательно, объективной способности овладеть материалом по возможности без остатка и вместе с тем не насильственно организовать его, исходя из единого общего «смысла». Иными словами, если мы хотим оценивать личности исследователей, то многим полезнее и фактически правильнее было бы

* Там же, с. 19.

иметь в виду степень их исследовательских способностей, чем личные особенности, которые могут быть и простым чудачеством. Это хорошо понимал, например, Гете, когда, хвалебно отзываясь о Добровском, написал известные слова: «За что он ни возьмется, сразу видно мастера, который понимает предмет исследования и под взором которого обрывки быстро выстраиваются в единое целое»[2].

Даже с точки зрения самой личности ученого нельзя, следовательно, защитить личностное понимание науки. То обстоятельство, что существуют ученые более проницательные и менее проницательные, столь же мало субъективизирует науку, как, например, существование неравномерно одаренных конструкторов субъективизирует технику. Тут, действительно, «aut — aut»*: или мы хотим считать науку собранием интересных и своеобразных творений — и тогда она у нас под руками станет превращаться в бесполезную забаву, или мы сознаем ответственность исследователя за результаты, которых он добивается в процессе работы, — и тогда «своеобразие» в науке представится нам всего лишь частным делом исследователя. Сейчас мы знаем, что сама истина развивается в процессе познания. Но мы не можем заходить столь далеко, чтобы игнорировать как раз объективную закономерность этого развития, делая из исторической изменчивости истины вывод о ее преимущественной зависимости от индивидов, которые являются временными носителями отдельных этапов ее развития. Иными словами: чтобы на место истины, имеющей объективное значение, ставить в науке субъективное мнение индивидуума. А мы поступали бы так, если бы — с известной долей тщеславия — вздумали считать своеобразие исследователя стержнем процесса научного познания. Особый вред это принесло бы чешской историко-литературной науке, которая до сих пор ведет борьбу за последовательность своего развития с вечно шарахающимся из стороны в сторону методологическим эклектизмом.

2

В статье, которая послужила поводом к дискуссии, Водичка открыто стоит на позициях определенного литературоведческого направления, а именно структурализма. Не удивительно поэтому, что в дискуссии часто возникали споры относительно обоснованности четкой методологической направленности вообще и структуралистской в частности. Рассмотрим некоторые из затронутых в связи с этим вопросов и прежде всего остановимся на дилемме выбора между верностью одному научному направлению и эклектизмом. Исходный тезис эклектизма можно было бы сформулировать примерно так: каждая научная проблема требует иного подхода, и поэтому исследователь имеет право вос-

* или — или (лат.)

пользоваться в каждом отдельном случае таким методом, который для данного случая более всего подходит. Противоположный тезис звучит примерно так: собственной основой методологии исследования в науке является не просто комплекс технических правил, а определенная гносеологическая направленность, с которой исследователь подходит не только к некоей конкретной проблеме, но и ко всей проблематике своей отрасли науки. Причина верности одной основной гносеологической направленности заключается в том, что только при последовательном соблюдении ее можно добиться систематических, имеющих единый смысл и, таким образом, взаимосравнимых результатов. Единственное, что при таком последовательном методе познания заранее не предписано, это выбор технических средств, который определяется от случая к случаю соображениями практической целесообразности. Совершенно ясно, какой из двух охарактеризованных здесь и выказанных в полемике точек зрения придерживается автор этих строк. Не буду скрывать, я принадлежу к четко выраженному научному направлению. Те, кто придерживаются противоположной точки зрения, любят ссылаться на Г. Лансона, в работе которого «Метод в истории литературы» можно найти слова, в самом деле, по крайней мере на первый взгляд, точно соответствующие их тезису: «Универсальных методов не существует. При наличности немногих общих принципов каждая специальная проблема, чтобы быть решенной правильно, требует особого метода, специально для нее созданного, приноровленного к характеру ее данных и трудностей»*.

Но пусть защитники эклектизма хорошенько прочтут всю работу Лансона и пусть сопоставят смысл процитированных выше слов с остальным ее контекстом! Лансон явно имеет в виду лишь технические приемы и требует, чтобы в каждом отдельном случае их гибко приспосабливали к индивидуальному характеру проблемы. У меня нет никаких оснований не признавать правильности этого требования. Но я сознаю также, что свобода смены разных гносеологических направленностей, какой требуют для себя сторонники эклектизма, легче всего приводит исследователя к опасности механического использования приемов исследования; ведь весьма вероятно, что при произвольном выборе гносеологической направленности для решения определенной задачи исследователь легче всего натолкнется как раз на такие точки зрения, с которых подобные задачи уже решались другими, и что он механически позаимствует и всю техническую методику, выработанную для других целей; недостаточное же приспособление технической методики к индивидуальному характеру проблемы может привести к деформации результата. Сторонники эклектизма могут, разумеется, ответить на возражение возражением. Они приводят и приводили в нашей дискуссии следующий довод против структурализма и в конечном

* *Г. Лансон.* Метод в истории литературы. Перевод и послесловие М. Гершензона. М., «Товарищество Мир», 1911, с. 42.

счете против всякого гносеологически четко выраженного научного направления: неизменная гносеологическая направленность якобы связывает руки исследователя. Исследователь нацеливается ею лишь на определенную часть проблем своей науки, остальные оказываются для него трудны или даже совершенно недоступны. Отвечаю. Было бы, разумеется, наивно утверждать, что с точки зрения определенной гносеологической направленности все проблемы одинаково легко доступны; каждое научное направление решает определенные проблемы легко — и как раз на них оно сосредоточивает внимание в первоначальный период своего развития — другие проблемы решаются труднее. Это, однако, далеко не означает, что более трудные проблемы вовсе для него недоступны или что оно избавлено от обязанности найти их решение. Весьма вероятно даже, что как раз благодаря тому, что оно попытается их решить, данное научное направление придет к новым неожиданным результатам. Так, например, структурализм, поставленный перед проблемой поэтического переживания, обычно отдававшейся на откуп психологам, пришел к достаточно поразительному, но вполне доказуемому выводу, что переживание не только предопределяет произведение, но и, наоборот, само в значительной мере уже при своем возникновении предопределяется господствующей поэтической структурой и что, следовательно, оно является фактом не только психологическим, но и семиологическим. Если я таким образом выступаю в пользу определенности и постоянства гносеологической точки зрения, означает ли это, однако, что я хочу защищать монополию единственного научного направления? Мне это и в голову не придет — я защищаю лишь необходимость последовательности в научном мышлении. В истории развития науки весьма часто случается, что разные и даже взаимопротивоположные научные направления сосуществуют, конкурируют, воздействуют одно на другое и благодаря всему этому приносят друг другу большую взаимную пользу. Но я не вижу никакой пользы, когда противопоставляется отнюдь не иное направление, а просто отсутствие последовательности.

3

В различных вариациях в дискуссии вновь и вновь возникала проблема, которую я хотел бы назвать проблемой внутреннего единства научного направления. Безусловно, это важный вопрос, ибо без внутреннего единства направление только маскировало бы свою эклектичность. Но все дело в том, как это внутреннее единство понимать. Многие участники дискуссии понимали его как фактор генезиса направления и старались превзойти друг друга, называя все новые и новые источники, из которых — по их мнению — черпал свои идеи структурализм. Все это делалось с явной целью доказать, что направ-

ление, имеющее столь разнородные истоки, лишено внутреннего единства и не является направлением в собственном смысле слова. Однако упорные поиски «предшественников», если ими хотят поставить под сомнение внутреннюю спаянность научного направления, ни к чему не ведут. К внутреннему единству направления, а также к его оригинальности количество имен, собранных таким образом, не имеет ровным счетом никакого отношения; что касается оригинальности, то в этом плане были бы плохи дела как раз такого направления, у которого было бы мало предшественников, в результате чего оно было бы всего лишь эпигоном одного или нескольких из них. Да и сами эклектики, всякий раз когда они при решении конкретного вопроса ссылаются на какой-то один авторитет, поступают как эпигоны. Напротив, у направления, обладающего единством, нет оснований отказываться от сопоставления — без утраты собственного внутреннего единства и собственной оригинальности — своих воззрений со всеми результатами научных исследований, которые оно считает плодотворными для дальнейшей работы; сопоставить — это, разумеется, нечто совсем иное, чем скопировать. Вот что я хотел сказать по поводу оригинальности. Разумеется, в данный момент основной наш интерес прикован к проблеме внутреннего единства научного направления. И решение этой проблемы связано вовсе не с его генезисом, вокруг которого не по нашей вине неустанно вращалась дискуссия, а с его гносеологией. Так, например, внутреннее единство литературоведческого структурализма заключается в том, что как структура, то есть как пучок сил, уравновешивающихся во взаимных диалектических напряжениях, он понимает не только построение самого поэтического произведения, но также и его отношения ко всему, что его окружает и приходит с ним в соприкосновение. Последовательность произведений во времени структурализму представляется как структура в движении; отношение литературы к другим искусствам, а также к более отдаленным областям культуры, таким как наука, религия, политика и т. п., и даже отношение литературы к обществу он понимает как взаимное напряжение между структурами. Структуру, с его точки зрения, представляет собой поэтическая личность, и комплекс поэтических личностей определенной эпохи он рассматривает как структуру, в которой отдельные индивиды выступают в качестве динамических элементов, действие которых определяется не только их собственными задатками (мера таланта, специальные дарования), но в значительной мере и отношением каждого из них к остальным и к их комплексу как целому. Для структурализма вообще нет такого вопроса в литературоведении, который не подчинялся бы целостной и при этом диалектической принципиальной концепции, — в этом и заключается его внутреннее единство. Но стремление к сохранению единства не равнозначно застою. В результате постепенного овладения все более широкими областями традиционной проблематики искусствоведения и все более глубокого проникновения в ма-

териал развивается сама основная гносеологическая тенденция, не утрачивая при этом своей тождественности. О развитии чешского искусствоведческого структурализма, далеко еще не завершенном, свидетельствует тот факт, что уже неоднократно, помимо прочего и в дискуссии, итоги которой мы здесь приводим, — консервативные оппоненты в полемике с современным структурализмом выдвигали аргументы, почерпнутые из его собственного прошлого.

Поскольку уж мы более подробно занялись проблематикой структурализма, скажем хотя бы несколько слов об отношении литературоведческого структурализма к структурализму в других науках, а также об отношении структурализма к предшествующей эпохе научного развития, позитивизму. Оба эти вопроса в значительной мере взаимосвязаны, ибо в обоих случаях литературоведческий структурализм рассматривается в более широких зависимостях. Что касается первого из этих вопросов, то уже неоднократно подчеркивалось, в последний раз именно во время дискуссии в Литературно-историческом обществе, что структурализм — это не явление лишь какой-то одной научной дисциплины, а могучая тенденция современной науки в целом, тенденция, которая тем не менее — как всякое закономерное движение в процессе развития — не возникла сразу, в результате неожиданного открытия, а возникла в каждой отдельной науке — природоведческой и гуманитарной — особо как следствие ее предшествующего развития. Даже в разных странах часто можно обнаружить своеобразные отечественные предпосылки зарождения структурализма в отдельных науках. Так, именно чешский структурализм в литературоведении и теории искусства в основе своей вытекает из традиций отечественной эстетики, берущей начало еще в эпохе романтизма (ср., например, интерес чешских ученых-романтиков, прежде всего Юнгмана и Палацкого, к вопросам поэтического языка и построения художественного произведения), главным же образом из той традиции, которая может быть обозначена именами Дурдика, Гостинского и Зиха. Если в возникновение чешского искусствоведческого структурализма значительную лепту внесли также исследователи, стоявшие в стороне от данной линии, из них в первую очередь Ф. К. Шальда, то это свидетельствует лишь о том, насколько сильны были предпосылки зарождения структурализма, подготовленные отечественным процессом развития. Структурализм в чешском литературоведении — это не случайность и не преходящая мода, а научное направление, имеющее глубокие корни одновременно и в отечественной традиции и в состоянии современной науки в целом. Со структурализмом в иных науках, прежде всего в науках, изучающих культуру, его объединяет, помимо прочего, общее отношение к предшествующему могучему и обширному этапу развития — к позитивизму. Было бы ошибкой считать, что это отношение всегда и во всем отрицательное. В некоторых аспектах дело обстоит скорее как раз наоборот. Ведь если два этапа в процессе развития тесно следуют один за другим, бо-

лее поздний этап всегда одновременно и близок раннему и далек от него, одновременно и совпадает с ним и противоположен ему. Разумеется, в момент, когда более поздний этап, находясь еще только в стадии зарождения, старается удостовериться в своем праве на существование, на первый план явственно выступают различия. Но есть моменты, особенно в ходе дальнейшего развития, когда отчетливо выявляются совпадения более позднего этапа с более ранним и когда их взаимоотношения даже частично ощущаются как солидарность. Такой момент наступил и в дискуссии, когда кто-то из участников на брошенное с нашей стороны замечание о необходимости постоянно иметь в виду материал, ответил упреком, что подобный взгляд на материал напоминает позитивизм. Этому оратору было сказано, что структурализм считает позитивизм не заклятым врагом, а предшественником и что ощущение абсолютной зависимости от материала даже при самых абстрактных выводах остается постоянным завоеванием позитивизма, сохраняющим свое значение на протяжении всего последующего развития науки.

4

Приступим к следующему спорному пункту, к вопросу об отношении между теорией и конкретными исследованиями. В этом плане взгляды наших оппонентов, насколько можно судить по их высказываниям, были достаточно разнородны. Когда в ходе дискуссии мы подчеркнули необходимость конкретного изучения материала и постоянных поисков ранее не использовавшегося материала, нас упрекали в излишней зависимости от материала, но когда мы утверждали, что без сознательной продуманности принципов нельзя с пользой заниматься даже конкретными исследованиями, нам отвечали, что история литературы не должна впадать в теоретизирование. Существует очередное противоречие между первым и вторым возражениями. В чем его причина? Как мне кажется, ее следует искать в самом понимании отношения между теорией и конкретными исследованиями, и как раз здесь в сознании наших противников сохранились пережитки позитивистского понимания. Известно, что позитивизм, особенно в своих отчетливо выраженных формах, проявлял недоверие к спекуляции. Он признавал абстрактное мышление лишь постольку, поскольку общий вывод вытекал из логической систематизации конкретных данных. Характерно, что философия представлялась позитивизму лишь последующим синтезом конкретных данных отдельных наук. Конкретное изучение (то есть такое, которое исходит непосредственно из материала) и абстрактная спекуляция были, таким образом, резко отделены друг от друга, и они представляются разделенными еще даже нашим оппонентам, которые колеблются, не зная,

какому из двух путей научного мышления, с их точки зрения, чуждых друг другу, отдать предпочтение.

Структурализм совершенно иначе понимает отношение между абстрактным мышлением и непосредственной обработкой материала, а также участие обоих этих элементов в ходе научного труда. Он не испытывает никакого недоверия к абстрактному мышлению, ибо сознает, что уже сами разыскания материала и тем более его обработка с самого начала неизбежно опираются на некую общую предпосылку, с которой исследователь подходит к материалу. Понятие гипотезы, которую допускал и позитивизм, для нас недостаточно: гипотеза — это лишь предвосхищение результатов исследования, и потому не подтвердившаяся гипотеза отвергается. Предпосылка, которую мы имеем в виду, это одновременно и нечто меньшее и нечто большее, чем гипотеза: она — нечто меньшее, ибо не продумана детально и даже может иметь скорее характер предчувствия, чем отчетливой мысли; но именно по этой причине она жизненнее, чем гипотеза, — она постоянно присутствует в процессе работы, преобразуется под влиянием материала, детализируется и корректируется, так что после окончания работы становится без какого-либо резкого перелома ее результатом. Вот почему абстрактная спекуляция и конкретная обработка материала — для структурализма единый процесс, где самое большее наблюдается два аспекта, один из которых может в зависимости от обстоятельств преобладать. И еще: общая предпосылка, из которой исходят в работе, у исследователя, неотступно придерживающегося определенной гносеологической тенденции, коренится именно в этой тенденции. Тем самым в изучении различнейших проблем без насилия сохраняется единство направленности, которого было бы трудно и, более того, невозможно достичь последующей группировкой данных результатов. И это обстоятельство также говорит о том, что нельзя оторвать абстрактную спекуляцию от конкретных исследований. Если существуют исследователи, которые преимущественно посвящают себя теории, и другие исследователи, которые главным образом занимаются либо сбором и первоначальной обработкой материала, либо — в литературоведении — историографией, различия между ними заключаются отнюдь не в самой сущности их труда, а в его практическом разделении. Одни без других не обойдутся, по сути дела и решают-то и те и другие одну и ту же задачу: собиратель материала, коль скоро он хочет работать целенаправленно, тоже должен сознавать, для чего он собирает этот материал, для каких общих воззрений ищет подтверждение или в какие воззрения намерен внести коррективы; с другой стороны, и чистый теоретик, коль скоро он хочет успешно выполнить свою задачу, должен исходить из исследования материала, в особенности же материала нового или по-новому рассматриваемого. И более того: было справедливо сказано, что добросовестный теоретик подчас не преминет выполнить и конкретную работу и что, наоборот, тот, кто обычно занимается конкретным материа-

лом, подчас обязан вступить на почву теории. Но ни в коем случае ни один из них не должен презирать другого, и, вероятно, оба сойдутся в недоверии к краснобайству, которое красотами слога или избытком терминологии скрывает недостаток ответственности по отношению к фактам и логике.

5

Ход рассуждений приводит нас к вопросу о научном сотрудничестве. Причем не только к вопросу о сотрудничестве теоретика с исследователем конкретного материала, но и о сотрудничестве в самом широком смысле слова как основной форме современной научной практики. Толчок, заставивший нас поставить этот вопрос, дала опять-таки дискуссия. Заслуга эта принадлежит одному из участников, который с самыми добрыми намерениями провозгласил: «Мы заимствовали у структурализма и будем у него заимствовать». Но тем самым он невольно высказал такое понимание сотрудничества, которое сегодня следует считать неактуальным. Это сотрудничество, основанное на заимствовании готовых результатов, в лучшем случае может привести к легко обозримому расположению итогов исследовательских усилий множества ученых.

Безусловно, сотрудничество такого рода возможно и полезно в периоды, когда нет никаких сомнений относительно самих основ науки. Но оно неуместно в момент, когда сами основы научной проблематики находятся в движении, а именно так обстоит дело сейчас. Тут уже речь не может идти всего лишь о заимствовании готовых результатов, ибо каждый результат при таких обстоятельствах несет на себе явственные следы того образа мысли, который его породил, и только в связи с ним вполне обладает смыслом; результаты, порожденные разными способами мышления, не являются строго взаимосравнимыми; всего лишь группировка их дала бы разнородную смесь, а использование их не в той идейной атмосфере, которая их породила, может вести к недоразумениям. В такие периоды требование сотрудничества принимает иной облик: результат работы должен ощущаться не как готовый, уже не подлежащий изменениям ответ, а как вопрос. Работник, заимствующий результат, к которому пришел кто-то другой, должен не просто повторять его как некие мертвые данные, а задуматься над последствиями, которые из него вытекают, должен попытаться сделать из него более широкие выводы и применить эти выводы к новому материалу. Весьма возможно, что он обнаружит при этом иной аспект мысли, чем тот, какой имел в виду ее автор: но это уже будет не деформация смысла идеи, а, наоборот, его обогащение.

Еще более действен такой способ сотрудничества, который не сводится к контактам между работниками посредством обмена отдельными данными, а затрагивает сами источники познания, то есть гносеологические установки. Дело в том, что всякая твердая и последовательно разработанная гносеологическая установка, развившаяся в научное направление, раскрывает — как мы уже отметили — определенную сторону проблематики той или иной научной дисциплины, не поддающуюся пониманию или по крайней мере не полностью постижимую с других позиций.

Научный работник, который решил сопоставить свою работу с достижениями определенного выкристаллизовавшегося научного направления, даже не чувствуя себя его приверженцем, сделает лучше всего, если пересмотрит проблематику своей науки с точки зрения этого направления. Весьма вероятно, что тем самым он принесет пользу не только своей работе, но и всей научной дисциплине. Пользу такого подхода можно было бы весьма наглядно проиллюстрировать на примере отношения структурализма к проблематике истории чешской литературы. Несколько лет назад (в исследовании «Традиции формообразования», 1940) я попытался перечислить некоторые вопросы, которые ставит перед историей чешской литературы ее структуральное понимание; но этот перечень можно было бы расширить. Так, например, из структурального понимания развития вытекает вопрос о специфическом характере развития чешской литературы: своеобразие чешского литературного развития до сих пор во многом оставалось незамеченным, поскольку все внимание было обращено на «зависимость» от иных литератур, — но сейчас мы знаем, что заимствование означает преобразование и что непрерывная последовательность отечественного литературного развития придает особый смысл всякому, казалось бы, совершенно международному поэтическому движению, затронувшему нашу литературу. И как раз на исследовании этого своеобразного динамического смысла отдельных явлений, направлений и периодов чешского поэтического искусства и нужно сосредоточить внимание. Другой вопрос, который ставит структуральное понимание литературного развития, — это вопрос о расслоении литературы на несколько частных структур (литература высокая, полународная, народная и т. д.). До сих пор на «низшие» слои литературы внимание обращалось, в самом деле, лишь от случая к случаю, например, на народную песню при изучении школы Челяковского и Гавличека, на книги для простонародья — при изучении деятельности Крамериуса[3] и его соратников. Но некогда на примере Галека я попытался доказать, что влияние отдельных видов народной песни может проявиться и там, где его, на первый взгляд, нельзя было ожидать, и нужно последовательно пересмотреть всю чешскую письменность Нового времени, обращая внимание на то, как воздействовали на высокую литературу, или скорее, в какие взаимоотношения с ней вступали различнейшие «низшие» литературные формы[4] (напри-

мер, в конце первого и начале второго десятилетия нашего века песенный репертуар кабаре и т. д.). Для этого по крайней мере столько же оснований, как для поисков иностранных влияний, результаты же были бы, вероятно, богаче и значительнее. Я коротко набросал лишь несколько иллюстраций к тому пониманию сотрудничества, которое мы считаем актуальным на нынешнем этапе развития науки. Речь здесь не шла о сколько-нибудь подробной программе сотрудничества, ибо я не думаю, чтобы в ней была нужда. Решение о том, как тот или иной ученый намерен отнестись к определенной проблеме, хочет ли он заново коренным образом пересмотреть ее на собственный страх и риск или собирается разрабатывать ее в духе традиционной методики — такое решение может быть только глубоко личным, и рецепт, предложенный кем-то другим, скорее всего будет лишь помехой.

6

Вопросы, которыми мы до сих пор занимались, носили настолько принципиальный характер, что на нынешнем этапе развития они во многом касаются и других наук о культуре. Но в дискуссии были затронуты и такие вопросы, значение которых ограничивается рамками литературоведения. Прежде всего в ней возникли сомнения относительно самого принудительного характера явления, называемого литературной структурой. Дело в том, что один из участников дискуссии выдвинул такую альтернативу: либо восприятие произведения целиком предопределено артефактом, с которым имеет дело воспринимающий, либо воспринимающий в момент восприятия вносит в него нечто от себя. Только в том случае, если мы примем первый тезис, — продолжал этот участник дискуссии, — перед нами открывается возможность объективного структурного анализа произведения; если же мы примем второй тезис, то можно будет говорить лишь об индивидуальных конкретизациях, которых каждое произведение допускает целое множество, и тогда уж не может быть речи об абсолютно объективной надындивидуальной структуре, которую можно было бы анализировать. Но из того, что структура полностью не «содержится» в артефакте, никак не вытекает вывод о том, что ее не существует. Между частным душевным процессом воспринимающего и «материальной», то есть воспринимаемой органами чувств действительностью (к области которой литературный артефакт относится с тем же основанием, как, например, скульптурный артефакт), находится и действует область социальных реальностей, которые хотя и не воспринимаемы органами чувств, но проявляют себя как раз своим воздействием. И художественная структура, независимо от того, будет ли это структура поэтическая, живописная, скульптурная и

т. д., является такой социальной реальностью подобно тому, как ею является, например, языковая система, существование которой также не исчерпывается ни одной из ее реализаций (языковых проявлений) и не ограничивается душевным процессом индивида, осуществляющего такую реализацию. Ввиду своего объективного существования эти социальные реальности доступны объективному анализу — в случае языковой системы никому бы в голову не пришло сомневаться в этом. Если с художественной структурой дело обстоит несколько сложнее, это вовсе не значит, что здесь имеется существенное различие.

Так что запрещение предпринимать структурные анализы художественных произведений свидетельствует скорее о недостатке философской рассудительности у того, кто попытался сформулировать такое требование, чем об отсутствии у структурализма права на существование.

7

Если уж речь идет об искусстве как социальном факте, здесь, несомненно, уместно упомянуть о взгляде, — тоже несколько раз высказывавшемся в дискуссии, — что литературоведение не может ограничиваться анализом «формы», которую кое-кто упрямо провозглашает единственной областью изучения, доступной структурализму, и что нужно уделять также внимание социологии литературы. Те, кто разрывает таким образом литературные исследования на две самостоятельные вотчины, явно не учитывают, что уже сами основы структурализма построены на убежденности в общественном характере литературы и искусства в целом. Как мы только что сказали, художественная структура — по самой сути социальная реальность; исключительно в качестве социальной реальности художественная структура может сохранять свое существование и непрерывно развиваться, самим фактом своего существования и своего воздействия выходя за рамки каждого отдельного акта художественного творчества и художественного восприятия; исключительно в качестве социальной реальности искусство способно развиваться параллельно с другими социальными реальностями, такими как наука, религия, политика и т. д., и быть во взаимоотношении с ними. В качестве социальной реальности, наконец, художественная структура находится в закономерном динамическом отношении к обществу и к сдвигам в его организации. В отличие от механического каузалистского понимания отношений между искусством и обществом, которое было свойственно позитивизму (см., например, концепцию Тэна), структурализм сознает, что эти отношения при всей своей закономерности весьма сложны. Одно и то же состояние общества может получить различное

отражение в разных национальных литературах в зависимости от того, на каком этапе развития застало данную литературу установление этого состояния; и наоборот, одинаковое или по крайней мере сходное состояние литературы может соответствовать разным динамическим стадиям общественного устройства, если, например, определенное литературное направление, возникшее в данной национальной литературе, становится достоянием другой литературы. Не обязательно должна быть абсолютной и синхронность динамических изменений в литературе и обществе: в равной мере возможно и то, что литература известным образом будет предвещать общественные сдвиги, и то, что динамический переворот в литературе проявится позднее, чем переворот общественный. Может также случиться, что в момент общественного перелома литературное построение как бы раздвоится: коммуникативная сторона будет целиком обращена к коренным изменениям, происходящим в обществе, между тем как художественная сторона по крайней мере некоторое время остается в предшествующем состоянии (ср., например, гуситскую поэзию, которая соединяла тематику религиозных и одновременно социальных столкновений эпохи с изощренной художественной формой каролинской эпохи). Это, разумеется, лишь отдельные примеры осложнений, которые могут встретиться, — конкретный материал продемонстрировал бы значительно большее многообразие возможных случаев.

Концепция отношений между литературой и обществом, которую мы только что наметили, не только не противоречит принципам структурализма, но, наоборот, из них вытекает: имманентное развитие литературы — это та сила, которая противостоит механической каузальности; структурализм же, который разрабатывает понятие имманентного развития, открывает новые возможности изучения отношений между литературой и обществом. Проблематику социологии литературы структурализм затрагивает далее и тем, что подчеркивает многослойность литературы. В свете изучения отношений между литературой и обществом из этого вытекает необходимость заниматься вопросом о взаимном соотнесении процессов литературного и общественного расслоения. Таким образом, совершенно неправильно противопоставлять структурализм социологии литературы; фактически правильнее, а также полезнее было бы, если бы поступающие таким образом историки литературы решились тщательно продумать следствия, которые вытекают из гносеологических предпосылок структурализма как раз в плане изучения взаимоотношений между литературой и обществом.

8

Последний пункт мы посвятим критике отождествления структурализма с формализмом, каковое мы часто наблюдаем и каковое неоднократно имело место и в дискуссии в Литературно-историческом обществе. Но я не намерен слишком пространно повторять то, что мной и другими уже не раз повторялось по этому поводу. В особенности было бы излишним многословно доказывать, что понятие художественного построения произведения — это нечто совсем иное, чем понятие формы, потому что форма исключает все «содержательные» элементы произведения, тогда как художественное построение включает в себя все его элементы, все значения, которые несут эти элементы, и всю функциональную иерархию произведения. Все это я неоднократно подробно излагал (в последний раз в статье «Искусство» в «Ottově slovníku naučném nové doby»[5]). Но, пожалуй, будет уместным обратить внимание на еще одно недоразумение, которое касается понятия «формообразование (tvar)». Дело в том, что неизбежным результатом изучения имманентного развития является сосредоточение внимания на художественном формообразовании, ибо как раз формирование и преобразование материала служат проявлением той специфической энергии, которая приводит искусство в движение. Однако те историки литературы, которые смешивают структурализм с формализмом, — явно не делают различия между формообразованием и формой. И в этом они совершают ошибку.

Форма, как ее понимает действительно формалистическая эстетика и теория искусства, не может развиваться, а может только ухудшаться или улучшаться применительно к абсолютному и исторически неизменному идеалу красоты (независимо от того, ищем ли мы этот идеал в области метафизических принципов или понимаем его как следствие биологического устройства человека). В качестве наглядного примера нам может послужить характерная для изобразительного искусства теория золотого сечения, которая не занимается и не может заниматься развитием в собственном смысле слова, а только устанавливает, в какой мере то или иное произведение либо та или иная эпоха осуществляет принцип золотого сечения. Напротив, формообразование обладает способностью развития; изменения не разрушают формообразование, а превращают его в иное формообразование. Дело в том, что формообразование, в отличие от формы, понимается не как кристаллизация одной лишь эстетической функции во внешнем подобии произведения, а как равнодействующая отношений и напряжений между всеми элементами произведения («формальными» и «содержательными») и между всеми его функциями. Что касается функций, то, утверждая, что эстетическая функция доминирует, структуралисты формулируют этим лишь специфическое отличие искусства от остальных видов человеческой деятельности. Не имея

собственного «содержания» (то есть конкретной цели, к которой бы она стремилась), эстетическая функция не затеняет остальные функции, не мешает ни одной из них направить произведение на достижение внеэстетической цели и даже поддерживает их в этом (см. подробнее в упоминавшейся выше статье «Искусство»). Другими словами: сильное эстетическое воздействие произведения отнюдь не должно противоречить его внеэстетической функциональной направленности, и сдвиг внеэстетической направленности может в процессе развития стать импульсом для эстетического обновления.

Вот почему формообразование, будучи тесно связанным с эстетической функцией, не воплощение «формального» идеала — им становится лишь формообразование, застывшее и превратившееся в формулу, — а живая сила, приводящая в движение художественную структуру как целое. Анализ формообразования, если он достаточно глубок, не только легко найдет дорогу к самым глубинным смысловым слоям произведения, но и охватит диалектические связи произведения с тем, что находится вне его, например, с личностью поэта, с обществом и т. д., не упуская притом из виду имманентное развитие, носителем которого является формообразование. Таким образом, и здесь во всех недоразумениях относительно принципов структурализма виновато не само это научное направление, а те, кто пытается авторитетно судить о нем и распоряжаться его судьбой, в частности, ограничивать поле его деятельности, забыв предварительно со всей ответственностью продумать его принципы.

На этом я заканчиваю свои подытоживающие замечания по поводу дискуссии о структурализме. Замечания эти носят полемический характер, ибо подсказаны дискуссией. Но главная их цель не полемика. Я хотел бы, чтобы они скорее стали толчком для раздумий. Поэтому я старался избежать догматических формулировок и всякий раз, насколько мог, пытался аргументировать свою точку зрения подробным ее истолкованием. Если мне это удалось, смею надеяться, что участникам дальнейшей дискуссии о принципах литературоведения, коль скоро таковая развернется когда-либо устно или в печати, уже не нужно будет преодолевать элементарные недоразумения не только относительно структурализма, но и относительно всякого последовательно продуманного литературоведческого направления.

КОММЕНТАРИИ

«Структуральная поэтика» Яна Мукаржовского (1891—1975) представляет собой вторую часть двухтомника, составленного и прокомментированного мною совместно с Ю. М. Лотманом (1922—1993) в 1969—1971 годах и тогда же переведенного В. А. Каменской. Первая часть этого двухтомника была опубликована после смерти Ю. М. Лотмана (Ян Мукаржовский. Исследования по эстетике и теории искусства. М.,«Искусство», 1994, в дальнейшем — ИПЭИТИ). В 1990 году он еще успел просмотреть и частично переработать свое предисловие, но, к сожалению, уже не смог обновить принадлежащий ему текст комментариев.

С выходом этой книги русский читатель впервые получает возможность ознакомиться с системой взглядов выдающегося чешского теоретика искусства и литературы, охватывающей в единстве эстетику, искусствоведение и поэтику. Составители стремились наиболее полно представить прежде всего статьи теоретического плана. При этом учитывалась и общая весомость той или иной работы в научном наследии автора, и степень доступности ее русскому читателю.

Работы Я. Мукаржовского опубликованы по-чешски в следующих основных сборниках: Mukařovský Jan. Kapitoly z české poetiky. Praha: Melantrich, 1941, d. I—III; 2. vydání — Praha: Svoboda, 1948; Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1966; Cestami poetiky a estetiky. Praha: Československý spisovatel, 1971; Studie z poetiky. Praha: Odeon, 1982.

Ряд существенных статей в эти книги не вошел. Составители, стремясь к полноте и представительности предлагаемого издания, а также учитывая, что русский и чешский читатели находятся в разном положении, не могли ограничиться выбором, данным в перечисленных выше сборниках, хотя и опирались на них.

В чешских изданиях, составленных самим Мукаржовским, его учениками и его дочерью, сложилась определенная традиция расположения материала: работы распределяются по проблемным разделам, внутри которых материал располагается не хронологически, а в соответствии с логикой научной концепции. Составители сочли целесообразным сохранить такое расположение. Отказ от хронологического принципа тем более оправдан, что ранние работы (до 1931 г.) в сборник не включены как имеющие скорее исторический интерес, статьи 1950—1960-х годов в основном посвящены историко-литературным проблемам, а в пределах 1930-х — 1940-х годов научная позиция Мукаржовского отличается исключительной монолитностью.

Переводы выполнены по второму изданию «Kapitoly z české poetiky» (Praha, 1948, в дальнейшем — KČP), поскольку первое было подцензурным, по книгам «Studie z estetiky» (Praha, 1966 — в дальнейшем — SE) и «Studie z poetiky» (Praha, 1982, в дальнейшем — SP), а также по первоизданиям.

О. М. Малевич

ПОЭТИКА

Poetika. — Ottův slovník naučný nové doby, d. IV, sv. 2, Praha, 1937, s. 118. (SP, s. 19—21).

1. И. Ф. Гербарт (1776—1841) — немецкий философ, психолог, педагог, основатель формальной эстетики; оказал сильное воздействие на чешскую философию и эстетику. См.: *Zumr J.* Některé otázky českého herbartismu. In: Filosofie v dějinách českého národa. Praha, 1958.

2. Э. Эльстер (1860—1940) — немецкий литературовед, представитель психологической школы, автор «Принципов науки о литературе» (1911).

3. Г. Рёттекен (1860—1943) — немецкий литературовед, автор книги «Некоторые замечания к методу литературы» (1897).

4. Р. Мюллер-Фрейенфельс (1882—1949) — немецкий философ, автор книги «Психология искусства» (1913).

5. Г. Вёльфлин (1864—1945) — немецко-швейцарский историк и теоретик искусства, сторонник эстетического психологизма. Основные труды: «Ренессанс и барокко» (1888), «Классическое искусство» (1899), «Основные понятия истории искусств (1915, русский перевод — 1930), «Италия и немецкое чувство формы» (1931).

6. В. Воррингер (1881—1965) — немецкий историк искусства, автор работ «Абстракция и проникновение в сущность» (1908), «Формальные проблемы готики» (1911), «Египетское искусство» (1927) и др.

7. О. Вальцель (1864—1944) — немецкий теоретик и историк литературы. Автор работ «Взаимное объяснение одних искусств при помощи других» (1917), «Форма и содержание в художественном произведении» (1923); русское издание его трудов — сб. «Проблема формы в поэзии» под ред. В. М. Жирмунского (Пг., 1923).

8. Э. Гуссерль (1859—1938) — немецкий философ, основоположник феноменологии как особого философского направления.

9. Э. Гирт (1887— ?) — немецко-швейцарский литературовед, автор книги «Формальный закон эпической, драматической и лирической поэзии» (1923).

10. Й. Пфейфер (1902—1970) — немецкий писатель и литературовед, автор книг «Лирическое стихотворение как эстетическая структура» (1931), «Общение с поэзией» (1936) и др.

11. К. Фосслер (1872—1949) — немецкий языковед и филолог, исследователь философии языка, стилистики, основоположник школы лингвостилистического изучения проблем культуры. См. «Дух и культура в языке» (1925).

12. Л. Шпитцер (1887—1960) — австрийский филолог, специалист в области грамматики и стилистики романских языков, один из основоположников современной немецкой школы стилистического анализа. См. «Исследование стиля», тт. 1, 2 (1928).

13. Э. Лерх (1888—1952) — немецкий филолог, автор работ по французской стилистике.

14. Э. Лорк (1860— 1933) — немецкий филолог-романист, сторонник психологического подхода к явлениям языка, автор книги «Переживаемая речь» (1921).

15. Г. Лансон (1857—1934) — французский литературовед и библиограф, видный представитель культурно-исторической школы. Принципам изучения художественного текста посвящены книги «Принципы композиции и стиля» (1887), «Метод в истории литературы» (1910, русский перевод — 1911), «Несколько слов по поводу объяснения текстов» (1919).

16. М. Граммон (1866—1946) — французский лингвист, специалист в области сравнительного языкознания, занимался теорией и фонетикой французского стиха.

17. А. Бремон (1855—1933) — французский литературовед и критик католической ориентации, автор книги «Чистая поэзия» (1926). См. о нем: *Mukařovský J.* O motorickém dění v poezii. Praha, 1985; *Decker H. W.* Pure Poetry, 1925—1930. Theory and Debate in France. Berkley—Los-Angeles, 1962.

18. М. Жус (1886—1961) — французский лингвист, историк, этнограф, автор книги «Исследования по лингвистической психологии» (1925).

19. С. Малларме (1842—1898) — французский поэт-символист, автор статей «О развитии литературы» (1891), «Конфликт» (1895), «Кризис стиха» (1895), «Тайна в поэзии» (1896) и др.

20. Р. де Гурмон (1858—1915) — французский писатель и критик, символист. Автор книги «Эстетика французского языка» (1899), «Проблемы стиля» (1902).

21. Ж. Кокто (1889—1963) — французский поэт, театральный деятель, либреттист и кинорежиссер; свои взгляды на искусство высказал в книгах «Петух и арлекин» (1918) и «Профессиональный секрет» (1922).

22. А. Бретон (1896—1966) — французский писатель, один из основоположников сюрреализма, автор манифестов этого литературного движения и книги «Сообщающиеся сосуды» (1932).

23. Полемизируя с измельчавшим эклектическим литературоведением 1900-х — 1910-х гг., большинство послереволюционных литературоведческих направлений (формальная школа, В. М. Жирмунский, В. Я. Пропп, О. М. Фрейденберг и др.) с различных позиций обратились к наследию последних представителей русской научной классики конца XIX — начала XX вв., давших целостные концепции историко-культурного и историко-эстетического (акад. А. Н. Веселовский, 1838—1906) и лингво-психологического (проф. А. А. Потебня, 1835—1891) характера. В сб. «Поэтика» (1919) представители формальной школы подчеркнули преемственность с традицией Веселовского и Потебни.

24. Имеются в виду работы И. А. Бодуэна де Куртенэ, Л. В. Щербы, Московского лингвистического кружка, Р. Я. Якобсона, Е. Д. Поливанова, Л. П. Якубинского, Г. О. Винокура и других лингвистов 1920-х гг.

25. Речь идет о тесных связях между ОПОЯЗ'ом и ЛЕФ'ом, осуществлявшихся в первую очередь через О. Брика (см. *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в XIII тт., т. XII, с. 27, 124 и др.; «Труды по русской и славянской филологии», т. XV, Тарту, 1970, с. 12). См. также: *Ивлев Д. Д.*

Московский лингвистический кружок // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 226.

26. Рецензию Я. Мукаржовского на чешский перевод «Теории прозы» В. Б. Шкловского см. на с. 413—420 наст. изд. Лекция Б. В. Томашевского «Новая русская школа литературно-исторических исследований» (Nová ruská škola v bádání literárně historickém) была опубликована в переводе Мукаржовского (Časopis pro moderní filologii, XV, 1928—1929, č. I, s. 12—15). Об отношении Мукаржовского к русской формальной школе см. также: Máchův Máj, 1928 (KČP, III, s. 9—13); O současné poetice (Plán, I, 1929—1930, s. 387—397; SP, s. 22—33); Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou (Země sovětů, 4, 1935—1936, č. I, březen 1935, s. 10—15; SP, s. 331—336). Сравнивая в последней из этих работ значение формального и социологического методов для русского послереволюционного литературоведения, Мукаржовский отмечал, что формализм при всей своей односторонности был более прогрессивным явлением, поскольку «формулой самостоятельного развития по-новому выдвигал вторую необходимую ветвь в диалектическом противоречии между литературой и обществом, тогда как противоположная ветвь была дана уже со времен Тэна...». И далее подчеркивал: «Если тем не менее главным носителем дальнейшего развития литературной науки в СССР стало направление социологическое, это произошло не в результате свободной конкуренции, которая ускорила бы развитие обоих направлений, а скорее в результате вмешательства извне...» (SP, s. 335—336).

В. Б. Шкловский (1893—1984) — русский литературовед, один из основателей ОПОЯЗ'а, автор многочисленных работ по теории литературы и кинематографии. В дальнейшем отказался от принципов формальной школы. Ранние работы собраны в сб.: О теории прозы. М., 1925; Материал и стиль в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». М., 1928; Литература и кинематография. Берлин, 1923 и др. Из позднейших работ см.: Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961; попытку синтезировать раннюю методологию с принципами последующих лет в сб. «Тетива. О несходстве сходного» (М., 1970) следует признать неудачной. См. также: *В. Шкловский*. Гамбургский счет. М., 1990.

Б. В. Томашевский (1890—1957) — русский литературовед, стиховед и текстолог, исследователь творчества Пушкина. Особенно много сделал для изучения метрики русского стиха, текстологии и поэтики Пушкина. Основные работы: Теория литературы. Пг., 1925; О стихе. Л., 1929; Писатель и книга. Очерк текстологии, изд. 2. М., 1959; Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959; Стих и язык. М.—Л., 1959.

Ю. Н. Тынянов (1894—1943) — русский литературовед и писатель, один из наиболее видных теоретиков литературы в 1920—1930-е гг., исследователь творчества Пушкина, Кюхельбекера, литературы начала XIX в. Основные издания: Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг., 1921; Проблема стихотворного языка, изд. 2. М., 1965; Архаисты и новаторы. Л., 1929; Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. Наряду с работами В. Шкловского, статьи Ю. Тынянова оказали наибольшее воздействие на Мукаржовского. Тынянов и Томашевский посети-

ли Прагу и приняли участие в работе Пражского лингвистического кружка.

В. В. Виноградов (1895—1969) — русский лингвист и литературовед. Разработал теорию функциональной стилистики. Основные работы посвящены анализу стиля Гоголя, Достоевского, Пушкина. См. книги: Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963; Сюжет и стиль. М., 1963; Поэтика русской литературы. М., 1976; О языке художественной прозы. М., 1980 и др. Библиографию см.: Сборник статей по языкознанию. Проф. Московского университета акад. В. В. Виноградову. М., 1958.

В. М. Жирмунский (1891—1971) — русский литературовед и лингвист, теоретик стиха, исследователь зарубежной литературы, литературных связей. Входил в ОПОЯЗ, хотя по ряду вопросов полемизировал с формальным методом. Избранные труды: Теория стиха. Л., 1975; Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; Сравнительное литературоведение. Л., 1979 и др. Библиография: Виктор Максимович Жирмунский (1891—1991). СПб, 1991.

Б. М. Эйхенбаум (1886—1959) — русский литературовед, один из создателей ОПОЯЗ'а, исследователь истории русской литературы XIX в. (в особенности творчества Лермонтова и Толстого), теории жанров, литературного быта, закономерностей литературной эволюции. Библиографию работ о поэзии см.: *Б. Эйхенбаум.* О поэзии. Л., 1969, с. 543 — 550; из работ, посвященных прозе, см. : Как сделана «Шинель», сб. «Поэтика», Пг., 1919; Молодой Толстой, Пг. — Берлин, 1922; Сквозь литературу. Пг., 1924; Литература. Теория, критика, полемика. Л., 1927; О прозе. Л., 1969.

Р. О. Якобсон (1896—1982) — русский лингвист и литературовед, участник и организатор Московского и Пражского лингвистических кружков. Один из создателей структурной лингвистики и литературоведения, оставивший заметный след во всех областях современной филологии. Исследователь чешского стиха. Избр. соч. : Избранные работы. М., 1985; Работы по поэтике. М., 1987; Selected Writings, v. I — VII, Hague — Paris — Berlin — New York, 1962 — 1985. Библиография: A Bibliography of the Publications of Roman Jakobson. Reprint from For Roman Jakobson. 1956; *Rudy S.* Roman Jakobson 1896—1982: A Complete Bibliography of Writings. Berlin — New York, 1990. См. также: Roman Jacobson — Echoes of his Scholarship. Ed. D. Armstrong — C. H. van Schooneveld. Lisse, 1977; Language, Poetry and Poetics (The Generation of the 1890's: Jacobson, Trubetzkoy, Majakovskij). Ed. K. Pomorská — E. Chodakowská — H. McLean — B. Vine. Berlin — New York — Amsterdam, 1987; *Jangfeldt B.* Якобсон — будетлянин. Сборник материалов. Stockholm, 1990 (Stockholm Studies in Russian Lit., 26); *Toman J.* Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912—1945. (Michigan Slavic Publications. Cahiers Roman Jakobson, I). Ann Arbor, 1994.

27. М. Кридль (1882—1957) — польский историк и теоретик литературы, автор работ «Критика и критики» (1923) и «Введение в изучение литературы» (1936), редактировал издание «Z zagadnień poetyki» (1—6, 1936—1939).

28. Й. Дурдик (1837—1902) — чешский философ, эстетик, критик, автор книг «Каллилогия, или О произношении» (1873), «Критика» (1874), «Всеобщая эстетика» (1875), «Поэтика как эстетика искусства поэтического», т. I (1881). См.: Чешская и словацкая эстетика XIX — XX вв. (далее — ЧИСЭ), т. I. М., 1985, с. 146—167, 379—381.

29. О. Гостинский (1847—1910) — чешский эстетик и критик. См.: ЧИСЭ, I, 168—195, 382—383; ИПЭИТИ, 244—253.

30. О. Зих (1887—1934) — чешский эстетик, учитель Я. Мукаржовского; автор работ «О поэтических типах» (1918), «О ритме чешской прозы» (1920), «Проклитика в чешских стихах» (1928), «Эстетика драматического искусства» (1931). См. ЧИСЭ, т. 2. М., 1985, 63—81, 491—493; ИПЭИТИ, 244—253.

31. Ф. К. Шальда (1867—1937) — выдающийся чешский критик, автор книг «Сражения за завтрашний день» (1905), «Современная чешская литература» (1909), «Душа и творение» (1913), «О самой молодой чешской поэзии» (1928) и др. См.: ЧИСЭ, I, 200—291, 384—389; *Mukařovský J.* Dvé studie o Šaldovi. SP, 290—318; наст. изд. — с. 406—412.

32. А. Новак (1880—1939) — чешский литературовед и критик. См. о нем: *Mukařovský J.* Arne Novák, Literární historik a kritik (1939). KČP, I, 337—343.

33. О. Фишер (1883—1938) — чешский литературовед и театровед, поэт, драматург, критик, переводчик, автор книг «Вопросы литературной психологии» (1917), «Душа и слово» (1929), «Слово и мир» (1937). См.: ЧИСЭ, II, 33—40, 486—487.

34. Пражский лингвистический кружок. См.: *Звегинцев В. А.* Функциональная лингвистика (Пражский лингвистический кружок). — История языкознания XIX—XX вв. в очерках и извлечениях. Изд. 2-е. М., 1960, с. 67—110:, *Булыгина Т. В.* Пражская лингвистическая школа. В кн.: Основные направления структурализма. М., 1964, с. 46—126; *Вахек Й.* Лингвистический словарь пражской школы. М., 1964; Пражский лингвистический кружок. М., 1967 (Сборник статей. Составление, редакция и предисловие Н. А. Кондрашова); *Matejka L.* Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976; *Toman J.* Letters and other Materials from Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912—1945. Ann Arbor, 1994.

35. Избегая прямой полемики, Мукаржовский подчеркивает, что чешский структурализм — качественно новый этап, отличный от формализма, поскольку ориентирован на изучение социального функционирования текста.

ЭСТЕТИКА ЯЗЫКА

Estetika jazyka. KČP, I, 41—77. Впервые: Slovo a slovesnost, 6, 1940, č. I, s. 1—27.

1. Направление в немецкой лингвистике и литературоведении начала XX в. (К. Фосслер, Л. Шпитцер и др.)

2. А. Тибоде (1874—1936) — французский литературовед, автор книг «Поэзия Стефана Малларме» (1912), «Размышления о литературе» (1938), работ о Г. Флобере, П. Валери и Стендале.

3. Дессуар (1867—1947) — немецкий эстетик и психолог, автор труда «Всеобщая история искусства» (1906).

4. К. Чапек (1890—1938) — чешский писатель. Эссе «Похвала речи чешской» (1927) вошло в его книгу «Марсий, или По поводу литературы» (1931). В наст. изд. упоминаются также его романы «Фабрика Абсолюта» (1922), «Кракатит» (1924), «Гордубал» (1933), «Метеор» (1934), «Обыкновенная жизнь» (1934), «Война с саламандрами» (1935), «Первая спасательная» (1937), новеллистические сборники «Сияющие глубины» (1916, совместно с Й. Чапеком), «Распятие» (1917), «Мучительные рассказы» (1921), «Рассказы из одного кармана» (1929), «Рассказы из другого кармана» (1929), «Апокрифы» (1932), книги путевых очерков «Письма из Италии» (1923), «Письма из Англии» (1924), «Путешествие на север» (1937), сборники эссе и фельетонов «Критика слов» (1920), «О самых близких вещах» (1925), «Год садовода» (1929), «О делах общественных, или ZOON ΠΟΛΙΤΙΚΟΝ» (1932). «Зоон политикон» — животное общественное (древнегреч.). Цитата из «Политики» Аристотеля. См. наст. изд. с. 325—355.

5. Сборник статей «Литературный чешский язык и языковая культура» (1932) был одним из первых коллективных выступлений Пражского лингвистического кружка и демонстрировал функциональный подход к языку в противовес языковому пуризму авторов журнала «Naše řeč» («Наша речь»), в первую очередь И. Галлера (1896—1971).

6. Й. Голечек (1853—1929) — чешский писатель, автор многотомной эпопеи «Наши», посвященной жизни чешской деревни (тт. I—X, 1898—1930).

7. К. Я. Эрбен (1811—1870) — чешский историк, фольклорист, поэт; автор книги оригинальных стихотворений «Букет из народных преданий» (1853), в основном состоящей из подражаний народным балладам, и фольклористических сборников «Простонародные чешские песни и поговорки» (1864), «Чешские сказки» (изданы посмертно в 1905 г.) и др. Как представитель консервативного романтизма противостоял революционному романтику К. Г. Махе. См.: *Jakobson R.* Poznámky k dílu Erbenovu. In: *R. Jakobson.* Poetická funkce. Praha, 1955, s. 500—530; *J. Mukařovský.* Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu. SP, 581—594.

8. Ф. Бартош (1837—1906) — чешский филолог и педагог, наибольший вклад внес в изучение моравских диалектов и моравского фолькло-

ра; автор книг «Наши дети» (1888), «Букет моравских народных песен» (1890, совместно с Л. Яначеком) и др.

9. И. Я. Гануш (1812—1869) — чешский юрист, философ и филолог, автор книги «Набросок науки о слоге» (1864).

10. В. Ванчура (1891—1942) — чешский писатель, друг Я. Мукаржовского; стремился революционное содержание соединить с коренным обновлением художественного языка; расстрелян гитлеровцами. Эссе Ванчуры «О ругательствах» опубликовано в книге: *Vančura V.* Řád nové tvorby. Praha, 1972, s. 98—99. См. о нем: *Mukařovský J.* Dvě studie o Vladislavu Vančurovi. SE, 286—295; Vladislav Vančura. SP, 771—786; Vančurovská prolegomena. Cestami poetiky a estetiky, 221—276; *Малевич О.* Владислав Ванчура. Л., 1973.

11. П. Верлен (1844—1896), французский поэт-символист, в 1882 г. опубликовал стихотворение «Поэтическое искусство», в котором выразил свои взгляды на поэзию. Стихотворение это, написанное еще в начале 70-х гг., затем вошло в сборник «Далекое и близкое» (1884).

12. Мукаржовский формулирует оригинальную концепцию моды как перенесения на предметы, прежде имевшие лишь практическую функцию, функции эстетической.

13. Директория — форма правления, существовавшая во Франции с октября 1795 г. по ноябрь 1799 г.

14. «Майское дерево» — украшенное лентами срубленное дерево, которое по старинному обычаю каждый год в мае парни ставили на деревенской площади.

15. И. Горак (1884—1975) — чешский литературовед и фольклорист.

16. Ср.: *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке. — Поэтика. Сб. статей по теории поэтического языка. Пг., 1919; *Якубинский Л.* О поэтическом глоссемосочетании, там же; *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921.

17. Ф. Маутнер (1849—1923) — австрийский писатель и философ, представитель лингвистического скептицизма, автор трехтомного труда «К критике речи» (1901—1902). По-чешски издана 1-я часть I тома: «Сущность речи» (1906).

18. Т. Г. Масарик (1850—1937) — чешский философ, социолог и политик, президент Чехословацкой республики в 1918—1935 гг.

19. Б. Кроче (1866—1952) — итальянский философ, историк, литературовед и политический деятель, автор труда «Эстетика как наука и как общая лингвистика» (1902).

20. Н. Буало-Депрео (1636—1711) — французский поэт и критик, теоретик классицизма, автор стихотворного трактата «Поэтическое искусство» (1674).

21. Г. Тард (1843—1904) — французский социолог, один из создателей социальной психологии. По-русски см.: Законы подражания. СПб., 1892; Социальная логика. СПб., 1901; Общественное мнение и толпа. М., 1902; Социальные этюды. М., 1902.

22. Развитие чешского литературного языка, достигшего высокого уровня кодификации, богатства и разнообразия к концу XVI в., было

насильственно разрушено в XVII — XVIII вв., после утраты Чехией независимости в 1620 г. Под влиянием германизаторской политики австрийских Габсбургов культурные слои общества почти перестали говорить по-чешски. Поэтому деятели так называемого национального Возрождения конца XVIII — первой половины XX в. (Й. Добровский, Й. Юнгман и их последователи) стремились вернуть чешскому литературному языку его былые достоинства. См.: *Мыльников А. С.* Культура чешского Возрождения. Л., 1982; *Удальцов И. И.* Историография чешского национального возрождения. Новейшие чехословацкие и советские исследования (1950—1980). М., 1984; *Титова Л. И.* Чешская культура первой половины XIX века. М., 1991.

23. Ср. высказывание Пушкина: «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайшего исследования. Альфиери изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в шести томах, т. V. М., 1950, с. 130).

24. 25 августа 1753 г. французский естествоиспытатель и философ Ж.-Л.-Л. Бюффон (1707—1788) прочитал во Французской Академии, членом которой он стал, «Слово о стиле», опубликованное затем в IV т. Дополнений к его «Естественной истории» в 1777 г.

25. Я. Благослав (1523—1571) — чешский гуманист, автор книг «Музыка, то есть Книжка, содержащая сведения, необходимые певцам» (1558), «Чешская грамматика» (1571), трудов по богословию.

26. Я. Ф. Грушка (1865—1937) — чешский филолог, фольклорист, этнограф, прозаик, изучал диалекты и собирал фольклор исторической области на юго-западе Чехии, населенной ходами, несшими в средневековой Чехии пограничную службу (название этой этнографической группы происходит от выражения «ходить вдоль границы») и пользовавшихся привилегиями.

27. «Варито и лира» (1843) — сборник стихов К. А. Винаржицкого (1803 — 1869). Варито (varyto, varito) — мифический многострунный музыкальный инструмент древних чехов.

28. П. Г. Богатырев (1893—1971) — русский фольклорист, этнограф и театровед, один из основателей Московского лингвистического кружка и участник Пражского лингвистического кружка. В 1921—1940 гг. жил в Чехословакии. Автор книг «Чешский кукольный и русский народный театр», Берлин — Пб., 1923; «Магические действия, обряды и верования Закарпатья», Париж, 1929; «Функции народной одежды в Моравской Словакии», Турчански Св. Мартин, 1937; «Народный театр чехов и словаков», Прага, 1940 и др. См.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

29. Ф. Палацкий (1798—1876) — чешский историк, филолог, философ, общественный деятель; автор многотомной «Истории народа чешского в Чехии и Моравии» (1836—1876); главный его эстетический труд «Учение о красоте, или Пять книг о красоте и искусстве» (1827). См.:

ЧИСЭ, I, 65—74, 366—369. Л. Чех (1854—1911) — чешский литературовед и критик.

30. См.: ИПЭИТИ, 35—121.

31. Имеется в виду прециозный стиль, культивировавшийся в литературе барокко и в аристократической среде во Франции XVII в. Подвергался критике со стороны деятелей классицизма (Буало, Мольер).

32. К.-Ф. де Перож Вожла (1585—1650) — один из основателей Французской Академии, законодатель норм классицизма в области языка, лексиколог-пурист. Автор книги «Заметки о французском языке» (1647).

33. В. Бубен (1888—1956) — чешский языковед-романист, автор книги «Этюды о современном языке» (1938).

34. Й. Копал (1883—1966) — чешский литературовед, специалист по истории французской литературы, автор книги «Литературная теория Буало» (1927).

35. Ф. Д. Трнка (1798—1837) — чешский филолог и литератор, сторонник введения моравского диалекта в качестве равноправного компонента чешского литературного языка. Ф. Палацкий и Й. Юнгман полемизировали с ним в сочинении «О разъединении чешского литературного языка» (1832). Позиция Ф. Д. Трнки сформулирована в его «Книге для упражнений в славянском языке в Чехии, Моравии и Венгерской Словакии» (1830) и в полемической брошюре «О чешском литературном языке в поучение молодым писателям и как предостережение недозрелым критикам» (1831).

36. Речь идет в частности о статье К. А. Винаржицкого «Язык чешский дома, в храме, в школе и в литературе» («Časopis Českého Musea», 1857) и других выступлениях в защиту культуры родного языка как в духовных, так и в педагогических сочинениях. Ф. Ц. Кампелик (1805—1872) — чешский врач, журналист и общественный деятель, автор книг «Красота и превосходные качества чехословацкого языка» (1846), «Защита чешского языка от его хулителей и противников» (1847).

37. А. Мейе (1866—1936) — французский лингвист, видный представитель школы младограмматиков, занимался сравнительным изучением индоевропейских языков; по-русски см.: *Мейе А.* Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков.

38. Й. Юнгман (1773—1847) — чешский филолог и писатель, один из основателей чешской эстетики, особое значение придавал вопросам поэтического языка; автор «Словесности, или Собрания примеров с кратким рассуждением о слоге» (1820), сочинения «О классичности в литературе вообще и в чешской особенно» («Časopis Českého Musea», 1827). См.: ЧИСЭ, I, 51—64, 364—366.

39. Ф. Новотны (1881—1964) — чешский классический филолог и переводчик, автор книги «Ритмика греческой и латинской прозы» (т. I — 1918, т. II — 1921).

40. «Созерцания» (1856) — двухтомный сборник стихотворений В. Гюго. «Ответ на одно обвинение» — стихотворение, над которым Гюго работал с января 1834 по 24 октября 1954 г.

41. Э. Рено (1867—1936) — французский поэт, представитель «романской школы», автор воспоминаний «Символистская свалка» (1918—1925).

42. Ш. Моррас (1868—1952) — французский писатель правой политической ориентации (см. «Опрос по поводу монархии», 1906, с. 199), пропагандировал возвращение к античной традиции и классицизму XVII в. («Дорога в рай», 1894, «Антинеа», 1901; «Будущее разума», 1905 и др.)

43. Ф. Р. де Шатобриан (1768—1848) — французский писатель-романтик, автор повестей «Атала, или Любовь двух дикарей» (1801) и «Рене, или Следствия страстей» (1802), внесших новую стилистическую струю во французскую прозу.

44. П. Констан (1877—1854) — французский литератор, автор работы «Шарль Моррас и романтизм», опубликованной в составленном им сб. «Спор о романтизме» (1928).

45. Р. де ла Тайэд (1867— ?) — французский писатель, один из основателей «романской школы», автор статьи «Визитная карточка романской школы» в том же сборнике, в основу которого легла его полемика с Ш. Моррасом в 1920—1921 гг.

46. Концепция деавтоматизации речевого акта, опирающаяся на идеи русской формальной школы, находит подтверждение в современной теории информации, поскольку процесс информации определяется как исчерпание некоторой неопределенности, из чего следует, что автоматизированные структуры сами по себе не информативны. Придание языку эстетической функции делает носителем информации не только сообщение на данном языке, но и самое структуру языка.

47. Я. Дурих (1886—1962) — чешский писатель католической ориентации; автор исторического романа «Блуждания» (1929), книги эссе «Се человек» (1928); представители Пражского лингвистического кружка (Р. Якобсон, Я. Мукаржовский) высоко ценили его филологические работы («Заметки о чешском ямбе», 1928; «О слоге латинском и о слоге чешском», 1935 и др.). «Странствия по отчизне» (1938) — книга путевых очерков.

48. Ж. Марузо (1878—1964) — французский классический филолог, автор работы «Лексика лингвистической терминологии» (1933).

49. Следуя Ф. де Соссюру, Мукаржовский разделяет в языке системное начало, структуру («langue») и варьирующуюся ее реализацию в конкретном речевом акте («parole»). Поскольку вторая мыслится здесь как нарушение (не без влияния положения Гегеля о том, что система реализует себя путем нереализации, то есть через многочисленные отклонения), эстетическая функция приписывается только речи. Хотя подобное разграничение чрезвычайно существенно, представление, что эстетическая функция свойственна исключительно речи, следует признать в известной мере прямолинейным. Ср. более верное решение вопроса в работах Р. Якобсона о поэтической функции грамматики (см. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», сб. «Poetics — Poetyka — Поэтика», Warszawa, 1962). См. также собственное утверждение Мукаржовского о том, что нарушение нормы само становится нормой, на фоне чего реализация старой

нормы может выступать как ее нарушение. Процесс художественного функционирования уровней «языка» и «речи» можно представить себе как постоянную смену позиции: художественное произведение, являясь реализацией некоторой системы, выступает как «речь». Однако, подчиняя себе вкусы читателей и формируя будущее их художественное ожидание, оно возводится в ранг «языка». С тем, однако, чтобы в дальнейшем или омертветь, или стать достоянием истории, или снова оживиться, спустившись на уровень речи. И уровень «языка» и уровень «речи» по-разному осуществляют эстетическую функцию, поскольку там, где возможно отклонение, отсутствие отклонения может нести художественную информацию.

50. Здесь и далее высказывается мысль о том, что переживание классических произведений искусства как «гармонически прекрасных» — свойство не самого текста, а соотношения его с читательским вкусом. Созданное как нарушение современных эстетических норм, произведение не может восприниматься как «гармоническое». Ощущение гармонии возникает, когда вырастает поколение, воспитанное своими вкусами на этом тексте, и, естественно, находящее в нем полную реализацию своих ожиданий. Действительно, ни Пушкин, ни Гете — автор «Фауста» (для чешской литературы — Б. Немцова) не воспринимались современниками как «гармонические» («гармоническим» в эпоху молодого Пушкина считался Жуковский, а, говоря о Пушкине, Карамзин высказал сожаление, что в творчестве его, как и в голове и сердце, нет порядка). Эта глубокая мысль Мукаржовского противоречит его же выше высказанному утверждению о внеэстетичности системы (в отличие от ее нарушений) — становясь системой, «языком», художественное произведение делается, по его собственным словам, «прекрасным», «гармоничным», а не выбывает из сферы художественно активного.

51. «Отступления в сторону» (1897) — книга прозаических миниатюр, эссе, литературно-критических и театральных статей С. Малларме. «Что касается книги...» — название одного из ее разделов.

О ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

O jazyce básnickém. (KČP, I, 78—128). Впервые: Slovo a slovesnost, 6, 1940, č. 3, s. 113—145.

1. Я. Неруда (1834—1891) — чешский писатель, автор книги «Малостранские повести» (1878); в наст. изд. упоминаются также «Горская баллада» и «Гельголандский романс» из поэтического сб. «Баллады и романсы» (1883), стихотворная сатира «Чешский парламент» (1863), поэтический сборник «Простые мотивы» (1883), изданный посмертно сборник стихов «Песни страстной пятницы» (1896). См.: *Mukařovský J.* Několik poznámek k otázce umělecké formy. (Studie nerudovská). — Česká literatura, 3, 1955, č. 1, s. 1—18; Jan Neruda jako kritik české literatury. In: *Jan Neruda.* Literatura, sv. 3.

Spisy Jana Nerudy, sv. 13, Praha, 1966, 1991. s. 359 — 390. См. также : ЧИСЭ, I, 105—122, 374—376; *Соловьева А. П.* Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973; *Соловьева А. П.* Ян Неруда — Jan Neruda. Библиографический указатель. М., 1984.

2. Й. С. Махар (1864—1942) — чешский поэт и публицист, для творчества которого характерны сатирические ноты и антиклерикальная направленность; автор сборников стихов «Confiteor», 1887 («Исповедуюсь», лат. — название католической молитвы), «Прогулка в Крым», 1900 (написан по впечатлениям от поездки в Крым в 1898 г.), «Голгофа», 1901, «Капли», 1915 и др.

3. Ф. Гельнер (1881—1914) — чешский поэт, автор стихотворных сборников «После нас хоть потоп» (1901), «Радости жизни» (1903), продолжал традицию «прозаизации» поэзии, начатую Я. Нерудой и продолженную Й. С. Махаром.

4. К. М. Чапек-Ход (1860—1927) — чешский прозаик, близкий натурализму; автор романов «Кашпар Лен — мститель» (1908), «Турбина» (1916), «Антонин Вондрейц» (1917, 1918 — 2 т.); рассказ «Сто граммов» вышел отдельным изданием в последний год его жизни.

5. Барух (Благословенный, древнееврейск.) — друг и писарь библейского пророка Иеремии; считается автором апокрифической книги, возникшей через несколько сотен лет после падения Иерусалима (586 г. до н. э.) в период так называемого вавилонского пленения.

6. Группа философов-логиков неопозитивистского направления, сформировавшаяся в начале 20-х гг. XX в. в Венском университете. В нее входили М. Шлик, Р. Карнап, Ф. Вайсман, О. Нейрат, Ф. Франк и др.

7. Р. Карнап (1891—1970) — австрийский философ-неопозитивист; основной его труд — «Логический синтаксис языка» (1934).

8. М. Шлик (1882—1936) — австрийский философ и физик, основатель «Венского кружка» и основоположник логического позитивизма, автор книг «Всеобщая теория познания» (1918) и «Позитивизм и реализм» (1932); на IX-ом международном философском конгрессе в Париже (1936) выступил с докладом «Венская школа и традиционная философия».

9. Ш. Балли (1865—1947) — швейцарско-французский лингвист, специализировался на проблемах лексикологии, стилистики, общей теории языка, автор книг «Исследование стилистики французского языка» (1909), «Общая лингвистика и вопросы французского языка» (1932) и др. См. : *Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955.

10. К. Бюлер (1879—1963) — австрийский психолог, изучал процессы познания и выражения, речь ребенка, автор труда «Теория языка» (1934; русск. перевод — М., 1993). См. о нем : ИПЭИТИ, 190; наст. изд. с. 134—137.

11. См. прим. 5 к статье «Эстетика языка».

12. К. Г. Маха (1810—1836) — чешский писатель-романтик, автор поэмы «Май» (1836); упоминающиеся в наст. изд. прозаические наброски «Клятва» (1833), «Дорога в Кроньше» (1833—1834) и «Сазавский

монастырь» (1833—1834) были опубликованы посмертно. См. о нем: *Mukařovský J.* Machův Máj. Estetiká studie. Praha, 1928 (KČP, III, 9—202); Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova (1936) (KČP, III, 205—230); Protichůdci (1936) (SP, 581—594); Genetika smyslu v Máchově poezii (1938) (KČP, III, 239—310); Příklad poezie. Kotázce trnalé peatnosti Máchova dila. Praha, 1991.

13. Б. Гавранек (1893—1978) — чешский языковед, один из основоположников Пражского лингвистического кружка.

14. «Торс и тайна творчества Махи» — сборник работ членов Пражского лингвистического кружка, вышедший под редакцией Я. Мукаржовского (сам он был представлен здесь исследованием «Генетика смысла в поэзии Махи»).

15. Ср. *Гаспаров Б. М.* Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики. — Труды по знаковым системам, 8. Тарту, 1977, с. 120—137.

16. Первоначальный русский вариант: *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Ч. I. (Сборник по теории поэтического языка, V), Берлин — Москва, 1923. Фототипическое переиздание предпринято университетом Броуна в Рот-Айленде (США) в 1966 г.

17. А. В. Юнг (1858—1927) — чешский переводчик русской и английской поэзии. Цитируется начальная строка стихотворения Пушкина «Зимний вечер» (1825).

18. «Пекарь Ян Маргоул» (1924) и «Последний суд» (1929) — романы В. Ванчуры; «Картины из истории чешского народа» (1939, 1940, 1948) — незаконченная историческая эпопея. Об эволюции стиля Ванчуры см. подробнее в тексте доклада Я. Мукаржовского «К вопросу об индивидуальном стиле в литературе» (наст. изд. с. 356—377).

19. Ср.: *Jakobson R.* Dominanta. — In: *R. Jakobson.* Poetická funkce. Praha, 1955, s. 37 — 41. (Selected Writings, III, p. 751—756).

20. Я. Врхлицкий (Э. Фрида) (1852—1912) — чешский поэт, драматург, прозаик, переводчик; в наст. изд. упоминаются сборники его стихов «Из глубин» (1875), «Мифы» (1879), «Эклоги и песни» (1880), «Сфинкс» (1883), «Золотая пыль» (1887), «Жизнь и смерть» (1892), «Последние сонеты нелюдима» (1896), «Боги и люди» (1899), «Душа — мимоза» (1903), «Третья книга эпических стихотворений» (1907), «Дамоклов меч» (1913, посмертно), книга избранной лирики «Букет лирики из стихотворений Я. Врхлицкого» (1939, составитель — В. Тихий).

21. В. Незвал (1900—1958) — чешский поэт, драматург, прозаик, эссеист, переводчик; в наст. изд. упоминаются сборники его стихов «Пять пальцев» (1932), «Стеклянный плащ» (1932), «Обратный билет» (1933), «Абсолютный могильщик» (1937), поэмы «Эдисон» (1928), «Завтрак на траве» (1930) и «Ян в печали» (1930). См. о нем наст. изд. с. 289—314, а также: *Mukařovský J.* Několik poznámek k nové Nezvalově sbírce (1934) (SE, 269—272); Za básníkem Zpěvu míru. Literární noviny, 7, 1958, č. 15, s. 8; *Будагова Л. Н.* Витезслав Незвал. М., 1967; *Шерлаимова С. А.* Витезслав Незвал. М., 1968; *Инов, Игорь.* Судьбы и музы Витезслава Незвала. М., 1990; Витезслав Незвал. (1900—1958). Биобиблиографический указатель. М., 1967.

22. Чешские поэты 1870-х — 1880-х гг., группировавшиеся вокруг журнала «Люмир» (Й. В. Сладек, Я. Врхлицкий, Ю. Зейер). См.: *Š. Vlašín a kolektiv.* Slovník literárních směrů a skupin. Praha, 1976, s. 141—143.

23. О. Бржезина (В. Ебавы) (1868—1929) — чешский поэт-символист, автор стихотворных сборников «Таинственные дали» (1895), «Рассвет на западе» (1896), «Ветры с полюсов» (1897), «Строители храма» (1899), «Руки» (1901). См. о нем: *Mukařovský J.* O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši (1934) (ČP, II, 344—350).

24. М. Майерова (М. Бартошова) (1882—1967) — чешская писательница. «Взгляд в мастерскую» (1929) — книга о писательском труде. См.: *Кузнецова Р. Р.* Мария Майерова. М., 1982; *Шмелькова И. А.* Мария Майерова. Биобиблиографический указатель. М., 1962.

25. Имеется в виду чешское национальное Возрождение (конец XVIII — первая половина XIX вв.)

26. Речь идет о поэзии А. Я. Пухмайера (1769—1820) и его последователей, стоявших на позициях классицизма (Ш. Гневковский, братья Я. и В. Неедлы). См.: *Š. Vlašín a kolektiv.* Slovník literárnich smerů a skupin, s. 241 — 242.

27. Известный славист П. Й. Шафарик (1795—1861) был также поэтом, автором поэтического сборника «Татранская муза с лирой славянской» (1814). См. о нем: *Мыльников А. С.* Павел Шафарик, выдающийся ученый-славист. М.—Л., 1963.

28. Имеются в виду переводы К. Чапека в составленной им антологии «Французская поэзия нового времени» (1920), переизданной с дополнениями в 1936 г. под названием «Французская поэзия». См. о ней: *Mukařovský J.* K novému vydání Francouzské poezie K. Čapka (1936) (KČP, II, 265—268).

29. Ф. де Соссюр (1857—1913) — швейцарский лингвист, высказал идею создания всеобщей теории знаковых систем («семиологии»). Русские издания: *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977; Заметки по общей лингвистике. М., 1990.

30. Имеется в виду школа «слуховой филологии» Сиверса и его последователей в немецкой фонетике начала XX в. Э. Сиверс (1850—1932) занимался также проблемами стиховедения и экспериментальной метрикой («Ритмико-мелодические исследования», 1912; 1924).

31. Графическое восприятие поэзии свойственно культуре барокко (из русских поэтов — С. Полоцкому, писавшему в сборнике «Орел Российский» стихи в форме звезд и сердец), и ряду поэтов XX в. «Лесенка» Маяковского — типичный пример графического построения поэтического текста. Тынянов, анализируя систему многоточий и номеров, заменяющих строфы, в композиции «Евгения Онегина», разработал учение о «графических эквивалентах текста» у Пушкина.

32. А. В. Артюшков (1874 — ?) — русский классический филолог и теоретик стиха.

33. Древнегерманский аллитерационный стих.

34. Риторическая фигура, заключающаяся в текстовом сближении разных по смыслу, но сходных по звучанию слов.

35. Риторическая фигура, состоящая в нагромождении слов, содержащих повторы звуковых групп.

36. Мукаржовский цитирует предисловие французского поэта Ш. Бодлера (1821—1867) ко второму, расширенному изданию его стихотворного сборника «Цветы зла» (1857), вышедшему посмертно в 1869 г.

37. Термины «каданс» (фр.), «каденция» (итал.), «клаузула» (лат.) иногда употребляются как синонимы, обозначающие «завершение». Мукаржовский различает каданс (каденцию) — интонационное завершение и клаузулу — ритмическое окончание фразы (в прозе) или строки (в стихе) с определенным расположением ударного и безударных слогов (мужская клаузула — с ударением на последнем слоге, женская — на предпоследнем, дактилическая — на третьем с конца, гипердактилическая — на четвертом с конца и последующих).

38. *Mukařovský J.* Polákova Vznešenost přírody (1934) (KČP, II, 91—176). М.-М.-З. Полак (1788—1856) — поэт чешского предромантизма. Работа Мукаржовского, посвященная его поэме «Возвышенность природы» (1819), — первый опыт конкретного применения структуральных методов анализа.

39. А. М. Пешковский (1878—1933) — русский лингвист, исследователь грамматики и стилистики русского языка.

40. С. О. Карцевский (1884—1955) — русский лингвист, с 1925 г. жил в Женеве, один из основоположников женевской школы языкознания, основал в Женеве Славянский институт, поддерживал тесные отношения с членами Пражского лингвистического кружка. В «Трудах Пражского лингвистического кружка» опубликовал статьи «О ассиметрическом дуализме лингвистического знака» (1929), «О фонологии предложения» (1931).

41. Об интонации поэтической речи см. также: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха (в кн.: *Б. Эйхенбаум.* О поэзии, с. 327—542).

42. Речь идет о поэме С. Малларме «Удача никогда не упразднит случая» (1897).

43. См.: *Mukařovský J.* O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši (KČP, II, 279 — 290).

44. Intonation comme facteur du rytme poétique. In: Archives néerlandaises de phonétique expérimentale. Vol. 8—9. La Haye, 1933, p. 153—165 (KČP, I, 170—185).

45. Я. Гебауэр (1833—1907) — чешский языковед и историк литературы, методологически был близок младограмматикам; автор «Исторической грамматики чешского языка» (1894—1909, 4 т.) и «Словаря старочешского языка» (1903—1913, 2 т.).

46. Ф. Травничек (1888—1961) — чешский лингвист, автор книг «Введение в чешскую фонетику» (1930), «Правильное чешское произношение» (1935), «Грамматика чешского литературного языка» (1948—1949, 2 т., по-русски — М., 1952).

47. Mukařovský J. Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog. (1939) (KČP, II, 357—373).

48. Ю. Теннер — немецкий филолог, автор статьи «О мелодии стиха».

49. Агогика (от греч. αγωγη — увод, унесение) — небольшие отклонения от темпа и метра в целях усиления художественной выразительности.

50. Иктовый стих (от лат. ictus — удар) — то же, что акцентный стих или ударник, тонический стих, в котором регулярно только количество ударений в строке, а число безударных слогов может быть разным.

51. Диподическое членение (от греч. dipodia — двустопие) — членение стиха на повторяющиеся сочетания двух стоп; в таком случае единицей измерения становится не двухсложная, а четырехсложная стопа (диподия), в которой могут по-разному чередоваться долгие и краткие, ударные и безударные слоги.

52. В. Дык (1877—1931) — чешский поэт, прозаик и драматург, автор сборника стихов «Или» (1918).

53. Второе изд. — М., СП, 1965.

54. Стих, в котором последняя стопа не заполняется целиком слогами, называется каталектическим, при заполнении — акаталектическим.

55. Э. Буриан (1904—1959) — чешский режиссер, писатель, композитор и теоретик театра, в 1927 г. создал коллектив музыкальной декламации «войсбенд», в 1933 г. — авангардный театр «Д — 34», многие постановки которого основывались на использовании в драматическом театральном искусстве музыкальных принципов.

56. См. наст изд. с. 149—250.

57. К. Главачек (1874—1898) — чешский поэт-символист, автор сб. «Под утро» (1896), «Мстительная кантилена» (1898), «Псалмы» (1934, посмертно). См. о нем: *Mukařovský J.* Poezie Karla Hlaváčka (1932, 1948). (KČP, II, 209—218); Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů (KČP, II, 219 — 234).

58. Я. Демль (1878—1961) — чешский поэт и прозаик католической ориентации, в 1917—1941 гг. издавал сборники «Следы» (всего их вышло 26), в которые включал свои дневниковые записи, письма, публицистические заметки, стихи и прозу.

59. Ф. Гайниш (1815—1885) — чешский юморист и сатирик, один из издателей юмористического журнала «Палечек» (1841—1846), автор сб. эпиграмм и пародий «Крапивой. На виршеплетов и рифмоплетов» (1853).

У русских поэтов аналогичные явления см. у М. Цветаевой: Правона-жительственный лист. Но-гами топчу. (Цветаева М. Избр. произведения. Л., 1965, с. 471). Бой за су-ще-ство-ванье. (Там же, с. 315).

60. К. Библ (1898—1951) — чешский поэт, автор сб. «Золотыми цепями» (1926).

61. И. Волькер (1900—1924) — чешский поэт, драматург, прозаик, критик, автор поэтических сборников «Гость на порог» (1921) и «Рождение» (1922). См.: *Токсина И. В.* Иржи Волькер. Биобиблиографический указатель. М., 1980.

62. К. Томан (Бернашек) (1877—1946) — чешский поэт, автор сб. «Солнечные часы» (1913), «Месяцы» (1918), «Столетний календарь» (1926).

63. Ж. Пиаже (1896—1980) — швейцарский психолог, создатель детской психологии, автор книги «Представление о мире у ребенка» (1938).

64. Ф. Грог (1863—1940) — чешский классический филолог.

65. И. Маген (А. Ванчура) (1882—1939) — чешский драматург, прозаик, поэт.

66. Ю. Штенцель (1883—1935) — немецкий философ, автор статьи «Сознание , значение, понятие, определение» (1925), книги «Философия языка» (1934).

67. В. Матезиус (1882—1945) — чешский языковед, основатель Пражского лингвистического кружка. См. о нем: *Mukařovský J.* Vilém Mathesius (1932, 1947) (SP, 319—324).

68. В. Н. Волошинов (1895—1936) — литературовед, ученик и последователь М. М. Бахтина. Основная работа В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (Л., «Прибой», 1929) в значительной мере написана М. М. Бахтиным. Работа эта содержит основополагающие идеи о структуре моно- и диалогической речи и проблеме «точки зрения» в художественном произведении. Выделенная Мукаржовским мысль также рассматривалась в работах Бахтина. Идеи Бахтина вслед за Мукаржовским в Чехии широко использовали Л. Долежел (*Doležel L.* O stylu moderní české prózy. Praha, 1960; Narativní způsoby v české literatuře, Praha, 1993) и М. Дрозда (*Drozda M.* Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému. Praha, 1990). См.: *Волошинов В. Н.* Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995; *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. — Труды по знаковым системам, 6. Тарту, 1973, с. 5—44; Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. Саранск, 1985; М. Бахтин и философская культура XX века. Вып. I, ч. 1, 2, СПб., 1991; *Библер В. С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991; *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин. Саранск, 1993; *Осовский О. Е.* Человек. Слово. Роман (Научное наследие М. М. Бахтина и современность). Саранск, 1993; М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995; *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge (Mass.), London, 1984; Bachtinovské inšpirácie. Bratislava, 1989; Михаил Михайлович Бахтин. Биобиблиографический указатель. Саранск, 1989.

69. Стилистический прием — построение длинного риторического периода, состоящего из цепочки однородных придаточных предложений, причем в первом (или первых) глагольное сказуемое выражено в тексте, а в дальнейшем — подразумевается.

70. Трактовки проблемы сверхфразовых текстовых единств в современной науке см.: *Севбо И. П.* Об изучении структуры связного текста. В сб. «Лингвистические исследования по общей и славянской типологии». М., 1966, с. 32—50; *Падучева Е. В.* О структуре абзаца. — Труды по знаковым системам, II, Тарту, 1965, с. 284—292. Здесь же — литература по проблеме.

71. Понятие семантического жеста, выдвинутое Л. П. Якубинским и Е. Д. Поливановым, разрабатывалось в 1920-е годы рядом авторов, в особенности Б. М. Эйхенбаумом. Современную оценку проблемы см.: *Jankovič M.* Nesamozřejmost smyslu. Praha, 1992; Dílo jako dění smyslu. Praha, 1992; *Svatoň V.* Vznik pojmů struktura a semantické gesto v historické poetice. — Slavia, 1990, č. I, s. 28—34. Я. Мукаржовский разработал эту проблематику в статье «Генезис смысла в поэзии Махи» (1938) и возвращался к ней в статьях «Семантический анализ поэтического произведения: "Абсолютный могильщик" Незвала» (наст. изд. с. 289—314), «Смысловое построение и композиционная основа эпики Карела Чапека» (наст. изд. с. 325—355) и «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» (1947) (ИПЭИТИ, см. с. 224—228).

72. Л. П. Якубинский (1892—1945) — русский лингвист и литературовед, близкий ОПОЯЗ'у. См.: *Якубинская-Лемберг Э.* Проф. Л. П. Якубинский. — Уч. зап. ЛГУ. Серия филол. наук, 1949, № 94, вып. 14.

73. В чешской средневековой литературе имеется три произведения с этим названием; наибольшими поэтическими достоинствами и оригинальностью отличается хронологически первое, относящееся, видимо, к 20-м гг. XIV в. В 1927 г. памятник был переиздан Р. О. Якобсоном, присоединившим к нему столь же анонимное стихотворное сочинение «Об опасном времени смерти» (см.: Spor duše s tělem. — O nebezpečném času smrti. Praha, 1927). Предисловие Якобсона к этому изданию «Два старочешских сочинения о смерти» см. по-чешски: *Jakobson R.* Poetická funkce, s. 319—339; по-английски: Selected Writings, VI, 2, p. 589—658. Предпринятое Якобсоном переиздание привлекло внимание к этому памятнику и было, в частности, высоко оценено В. Ванчурой: *Vančura V.* Jakobsonovo vydání Sporu duše s tělem. — Kmen, I, 1927, č. 7, s. 164—165.

75. Речь идет, в частности, о пьесе бельгийского франкоязычного драматурга и поэта М. Метерлинка (1862—1949) «Там, внутри» (1894). Подробнее см.: KČP, I, 152.

76. Развиваемая здесь, а также в статьях «Два этюда о диалоге» (KČP, I, 129—156) и «Сценическая речь в авангардном театре» (ИПЭИТИ, 356—360) теория диалога как столкновения точек зрения на языковом и идеологическом уровне основывалась в известной мере на работах Л. П. Якубинского, В. Н. Волошинова и М. М. Бахтина (см. *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929). См. также: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970; *Лотман Ю. М.* Ассиметрия и диалог. — В кн.: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Таллин, 1992, т. I, с. 46—57; Структура диалога как принцип работы семиотического механизма, Труды по знаковым системам, 17. Тарту, 1984; *Veltruský J.* Semiotic Notes on Dialogue in Literature. In: Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka. Ann Arbor, The University of Michigan, 1984, p. 595—607.

77. Направление в психологической науке, возникшее в 1920-е годы в Германии; исходило из структурной целостности психических процессов (М. Вертхеймер, В. Келер, К. Коффка). О значении гештальтпсихо-

логии см.: *Выготский Л. С.* Избранные психологические исследования. М., 1956.

78. Здесь Мукаржовский корректирует с позиций семиотики взгляды сторонников бихевиоризма и необихевиоризма (Дж. Уитсон, К. Лешли, А. Вейс, К. Халл, Э. Толмен, Э. Газри).

79. Стихотворение О. Бржезины из сб. «Строители храма».

80. Собирательное обозначение тех направлений в психологической науке XX в., которые придают решающее значение иррациональным основам человеческого поведения (фрейдизм, индивидуальная психология А. Адлера, аналитическая психология К. Юнга и др.)

81. Э. Дюжарден (1861—1949) — французский поэт, прозаик, критик. Роман «Лавры срезаны» (1887) — одна из первых попыток применить в художественной прозе прием «потока сознания».

82. М. Соучкова (1899—1983) — чешская писательница, с 1945 г. жила в США, автор сборника рассказов «Первые буквы» (1934), романов «Амур и Психея» (1937), «Наследие» (1940), «Основатели» (1940). «Автоматическую запись» в чешскую поэзию середины 30-х гг. ввели сюрреалисты (В. Незвал, К. Библ и др.).

83. См.: *Mukařovský J.* La langue poétique. Rapports du V^me^ Congrès international des linguistes. Bruxelles 28 août — 2 septembre 1939. Bruges, 1939, p. 94—102.

84. Доклад Мукаржовского на Съезде преподавателей гимназий в Праге в 1929 г. Опубликован в журнале «Plán», I, 1929, č. 7, s. 387—397 (SP, 22—33).

ДВА ЭТЮДА О ПОЭТИЧЕСКОМ НАИМЕНОВАНИИ

Dvě studie o básnickém pojmenování. KČP, I, 157—169. Работа состоит из доклада на IV Международном конгрессе лингвистов в Копенгагене в 1938 г. (Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue. — Actes du Quatrième congrès international des linguistes tenu à Copenhague du 27 août au I^er^ septembre 1936. Kobenhaven, 1938, p. 98—104) и статьи, опубликованной в журнале «Kvart», V, 1946, č. I, s. 19—24 (K sémantice básnického obrazu).

1. Ср.: *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; Мысль и язык. 3-е изд., Харьков, 1913; Эстетика и поэтика. М., 1976.

2. Цитата из поэмы К. Г. Махи «Май».

3. Э. Винклер (1891—1942) — немецкий филолог, автор книги «Исследования по теории языка» (1933).

4. С. Чех (1846—1908) — чешский поэт и прозаик; в наст. изд. упоминаются его поэмы «Европа» (1874), «В тени липы» (1879), «Вацлав из Михаловиц» (1882), «Песенник Яна Буриана» (1894), «Снег» (1900), автобиографический роман «Второе цветение» (1899). См. о нем: *Кишкин Л. С.*

Чех. М., 1959; *Шмелькова И. А.* Сватоплук Чех. Биобиблиографический указатель. М., 1959.

ЭВФОНИЯ

Eufonie. — Ottův Slovník naučný nové doby, d. II, sv. I, Praha, 1932, s. 471.

1. Я. Коллар (1793—1852) — словацкий и чешский деятель культуры, автор книги сонетов «Дочь Славы» (первое изд. — 1824 г.)

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ И РАЗВИТИЕ ЧЕШСКОГО СТИХА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Obecné základy a vývoj novočeského verše. — Československá vlastivěda. D. III. Jazyk, Praha, 1934, s. 376 — 429. (KČP, II, 9—90).

Работа подводит итог многолетних разысканий Мукаржовского в области теории стиха и конкретных стиховедческих штудий. Главные из них: Příspěvek k estetice českého verše. Praha, 1923; *R. Jakobson.* Základy české verše. — Naše řeč, I, 1926, č. 6, s. 174—180, č. 7, s. 212—221; Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších. KČP, I, s. 186—205 (Rapport de la ligne phonique avec l'ordre des mots dans les vers tchèques. Mélanges linguistiques dédiés au Premiers congrès des philologues slaves. Travaux du Cercle linguistique de Prague, I, Praha, 1929, s. 121—139); Fonologie a poetika. SP, 161—169 (La phonologie et la poétique. — Réunion phonologique internationale tenue à Prague. 18—21 / XII 1930. Travaux du Cercle linguistique de Prague, IV. Praha, 1931, s. 278—288); Intonace jako činitel básnického rytmu. KČP, I, 170—185. (Intonation comme facteur du rytme poétique. — Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, 8—9. La Haye, 1933, p. 153—165).

1. Ср.: *Лотман М. Ю.* О взаимоотношении естественного языка и метрики в механизме стиха. — Семиотика. Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1(5). Тарту, 1974, с. 182—186.

2. Противопоставление метра как структурной константы стиховой организации текста и ритма — ее вариативной реализации в конкретных поэтических текстах было заложено в 1909 г. Андреем Белым (сб. «Символизм»). Как научная концепция оформилось в работах В. М. Жирмунского (Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925; Стихосложение. — Энциклопедический словарь бр. Гранат, 7-е изд., т. 41, с. 606) и Б. В. Томашевского (О стихе. Л., 1929; Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923; Теория литературы, 4-е изд., М. — Л., 1928). В основе концепции «метрического импульса» лежало представление о

том, что слух читателя воспринимает не изолированные стопы, а метрическую инерцию, на фоне которой отдельные отклонения приобретают значимость.

Статья Мукаржовского знаменательна тем, что ставит вопрос не только о внутренней структуре метрико-ритмического уровня, но и поднимает проблему соотношения его с поэтической семантикой, который в те годы или вообще не затрагивался исследователями, или решался на эмоционально-вкусовом уровне. Работы Мукаржовского подготавливают современную точку зрения на этот вопрос (См. *Taranovskii, Kirill.* О взаимоотношении стихотворного размера и тематики. — American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. (Sofia, September 1963). The Hague, 1963, vol 1, p. 287—322; *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972; с. 46 — 59; *Колмогоров А. Н.* Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион». В кн.: Проблемы теории стиха. Л., 1984, с. 118—131; *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974; Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984).

3. Аналогичную мысль Б. В. Томашевский иллюстрировал русским материалом: отрывок из «Пиковой дамы»: «— Германн — немец: он расчетлив, вот и все! — заметил Томский» — проза, хотя и представляет собой идеально выдержанный хорей.

4. Я. Сейферт (1901—1986) — чешский поэт, лауреат Нобелевской премии; в 1925 г. опубликовал стихотворный сборник «На волнах T.S.F.». T.S.F. — французская аббревиатура термина «беспроволочный телеграф» (télégraphie sans fil).

5. С. К. Нейман (1875—1947) — чешский поэт, автор сборников «Книга лесов, вод и холмов» (1914), «Новые песни» (1918). «Протянутая рука» — стихотворение из последнего из названных сборников. См.: *Шерлаимова С. А.* Станислав Костка Нейман. М., 1959.

6. О. Тэр (1880—1917) — чешский поэт, автор сборников «Экспедиция к Я» (1900), «Вопреки всему» (1916). См.: *Mukařovský J.* Eufonie Theerových Výprav k Já (1931) (KČP, II, 235—264).

7. Бланик — гора в Чехии, легендарное место пребывания дружины спящих рыцарей, которые должны прийти чехам на помощь в момент, когда нации будет грозить гибель.

8. Й. Краль (1853—1917) — чешский стиховед. См. о нем: *Mukařovský J.* Poznámky ke Králově Prosodii české. —Časopis pro moderní filologii, XI, 1924—1925, č. I, s. 7—13, č. 2, s. 118—124; Josef Král a dnešní stav české metriky a prosodie. (1939) (KČP, I, 286—302).

9. Баллада К. Я. Эрбена из сборника «Букет из народных преданий».

10. Й. Летошник (1847—1912) — чешский стиховед. Речь идет о статье Й. Краля «Просодия стихотворений Эрбена» (*Král J.* Prosodie básní Erbenových. — Listy filologické, 1911, s. 40 n.) и книге Й. Летошника «Йоз. Краль как критик и профессиональный знаток просодии народных песен и стихотворений Эрбена» (*Letošnik J.* Jos. Král jakožto kritik a odborný znalec prozódie písní lidových a básní Erbenových. Brno, 1911). См.: *Jakobson R.*

Poznámky k dílu Erbenovu. 2. O verši. — In. *R. Jakobson.* Poetická funkce, s. 516—530 (Selected Writings, V, p. 510—537).

11. Ф. Л. Челяковский (1799—1862) — чешский поэт и филолог, автор сборников «Отзвуки русских песен» (1829), «Отзвуки чешских песен» (1839) и «Роза столистая» (1840).

12. В. Галек (1835—1874) — чешский поэт, драматург, прозаик; в наст. изд. упоминаются его драма в стихах «Завиш из Фалькенштейна» (1861), поэма «Гоар» (1864), стихотворные сборники «В природе» (1872—1874) и «Сказки нашей деревни» (1874). См. о нем: *Mukařovský J.* Vítezslav Halek (1935) (KČP, II, 177—198).

13. Ю. Зейер (1841—1941) — чешский поэт, прозаик, драматург, поздний романтик, автор книги стихотворной эпики «Вышеград» (1880), основанной на древних чешских преданиях.

14. Ф. Сова (1864—1928) — чешский поэт и прозаик, автор стихотворного сборника «Сражения и судьбы» (1910).

15. *Jakobson R.* Verš staročeský. — Československá vlastivěda, III, Praha, 1934, s. 429—459 (Poetická funkce, s. 275—318, Selected Writings, VI, 2, p. 417—465).

16. Органическая связь рифмы и метрики была указана В. М. Жирмунским в книге «Рифма, ее история и теория» (Пг., 1923).

17. В. Ират (1902—1945) — чешский филолог; его стиховедческие и стилистические исследования посмертно изданы в книге «О смысле формы» (1946).

18. П. Безруч (В. Вашек) (1867—1958) — чешский поэт, автор сборника «Силезские песни» (1909), в который входят все упоминаемые в наст. изд. его стихотворения. См.: *Mukařovský J.* Roztříštěný Bezručův verš (1935) (SP, 644—650).

19. К. Гавличек (псевдоним — Гавел Боровский) (1821—1856) — чешский поэт-сатирик, публицист, критик, переводчик. З. Каппер (1821—1879) — чешско-немецкий поэт, прозаик и переводчик еврейского происхождения, писал по-немецки и по-чешски. Имеется в виду рецензия К. Гавличека на сб. З. Каппера «Чешские письма» (1846), опубликованная в журнале «Ческа вчела» («Чешская пчела») в том же году. См.: *Havlíček Borovský K.* O literatuře. Praha, 1955, s. 69—76. (České listy od Sigfrieda Kappera).

20. А. В. Краус (1859—1943) — чешский литературовед.

21. Т. де Банвиль (1823—1891) — французский поэт-«парнасец», автор «Маленького трактата о французской поэзии» (1872).

22. Фа Престо [делай быстро (итал.) — музыкальное обозначение] — псевдоним чешского юмориста К. Машека (1867—1922), автора книги стихотворных пародий «Беги, Кача!» (1894).

23. Строка из стихотворения Я. Неруды «Мать семискорбная» («Песни страстной пятницы»).

24. В. Там (1765—1816) — чешский журналист, актер и драматург; в своем альманахе наряду с переводами и классическими образцами поэзии, которые должны были доказать возможность развития поэзии на чешском языке, публиковал стихотворные сочинения современных отечественных авторов.

25. Проникновение ренессансного гуманизма в Чехию началось в середине XIV в., однако расцвет его относится ко второй половине XV и XVI вв. В 20-х гг. XVII в. после поражения антигабсбурского восстания чешский гуманизм был растоптан сторонниками контрреформации.

26. Й. Добровский (1753—1829) — основоположник научной славистики и чешской национальной филологической школы.

27. Ф. М. Пельцль (1734—1801) — чешский историк и лингвист, автор «Основ чешской грамматики» (1795) на немецком языке с предисловием «Чешская просодия» Й. Добровского. Во втором издании (1798) «Чешская просодия» Й. Добровского была сокращена и переработана.

28. В. Неедлы (1772—1844) — чешский поэт, автор поэмы «Пршемысл Отакар в Пруссии» (первая песня в первом выпуске «Собрания стихотворений и песен», подготовленных А. Пухмайером (1795), вторая — во втором (1797), завершена и целиком издана поэма была в 1835 г.). Пршемысл Отакар II (1233—1276) — чешский король из династии Пршемысловичей; в 1254—1255 и 1267—1268 гг. совершил крестовые походы в земли язычников-прусов; в его честь был назван Кенигсбергом замок, построенный в 1255 г. и положивший основание будущей столице Восточной Пруссии.

29. В. Стах (псевдоним — Подбеловский) (1754—1831) — чешский литератор, отстаивал принципы старого силлабического стихосложения («Необычное последствие порки. Взыгравшее вдохновенье и защита древнечешского стихотворства против необоснованных новых нападок», 1797).

30. Нудожерский (В. Бенедикти из Нудожер) (ок. 1555—1615), Я. Драховский, В. Я. Роса (ок. 1620—1689) — чешские поэты и филологи эпохи гуманизма и барокко (В. Бенедикти из Нудожер был словаком по происхождению).

31. Я. А. Коменский (1593—1670) — чешский мыслитель, педагог и писатель; в сочинении «О поэзии чешской» (1620) вслед за Нудожерским выступил как теоретик использования античных метров в чешском стихе и так же, как Нудожерский, в подтверждение своих взглядов перелагал метрическим стихом псалмы.

32. В. Халоупецкий (1882—1951) — чешский историк, автор монографии «Франтишек Палацкий» (1912).

33. Я. Н. Громадко (1783—1850) — чешский педагог, филолог и литератор, профессор чешского языка и литературы в Венском университете, в 1817 г. издавал «Дебюты изящных искусств, или Венскую ученую газету».

34. Ш. Гневковский (1770—1847) — чешский поэт, автор ирои-комической поэмы «Девин» (1805).

35. Литературные фальсификации В. Ганки (1791—1861) и Й. Линды (1789—1834). Современное состояние исследования их происхождения см.: RKZ. Rukopisy Královédvorský a Zelenohorský. Dnešní stav poznání. Praha, 1970; *Ivanov M.* Tajemství RKZ. Praha, 1969; Záhada Rukopisu královédvorského. Praha, 1970; *Dolanský J.* Záhada Ossiana v Rukopisech královédvorském a zelenohorském. Praha, 1975.

36. Й. Гануш (1862—1941) — чешский литературовед, в 1911 г. осуществил критическое издание Краледворской и Зеленогорской рукописей в оригинале и в переводе на современный чешский язык.

37. Группа поэтов, выступивших совместно в альманахе «Май» (1858) и определивших развитие чешской литературы в 60-х гг. XIX в. (Я. Неруда, В. Галек, А. Гейдук и др.). См.: *Š. Vlašín a kolektiv.* Slovník literárních směru a skupin, s. 145—146.

38. «Доктор Фауст», «Гория и Глоска» — кукольные пьесы анонимных авторов, входивших в репертуар чешский бродячих трупп эпохи национального Возрождения. См.: *Bartoš J.* Loutkářské hry českého obrození. Praha, 1952.

39. Древнейшая чешская стихотворная хроника, законченная около 1314 г. Ошибочно приписывались канонику Далимилу Мезержицкому из города Млада Болеслав.

40. О чешском свободном стихе см. также: *Mukařovský J.* O volném verši českém. — Časopis Národního muzea, 99, 1925, č. 2, s. 97—124; O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši. (1934) (KČP, II, 199—208).

ЛИРИКА

Печатается по: mř. Lyrika. Ottův slovník naučný nové doby, d. III, sv. 2, Praha, 1935, s. 1333—1334.

1. Традиционный стихотворный размер сербской народной эпической поэзии, десятисложник с цезурой.

ПОЭТ

Básník (SE, 144—152). Статья предназначалась для невышедшей «Чешской литературной энциклопедии». Прочитана как лекция в Пражском лингвистическом кружке 24 марта 1941 г. В SE напечатана по гранкам.

1. К. Светлая (урожденная — Й. Ротт, по мужу — Мужакова) (1830—1899) — чешская писательница. К числу ранних ее произведений относятся повести «Медовый месяц кокетки» и «Любовь к поэту» (обе — 1860). Уже после их опубликования К. Светлая сблизилась с Я. Нерудой, с которым в 1862 г. втайне от мужа вела переписку. Чтобы помочь Неруде, которому грозила долговая тюрьма, Светлая продала брошь с бриллиантами. Ее приятельница, относившая письма на почту, предала

дело огласке. Разразился скандал. В рассказе «Скалак» (1863), написанном на деревенском материале, нашел отражение мотив, подсказанный жизнью: героиня рассказа полюбила бедняка, бунтаря и изгоя (в рассказе есть почти буквальные цитаты из переписки Светлой и Неруды). А. Новак посвятил этому рассказу специальную статью («Скалак» К. Светлой») в книге «Женские портреты», 1918.

2. В. Мрштик (1863—1912) — чешский прозаик, автор романов «Санта Лючия» (1893) и «Сказка мая» (1897).

3. Ю. Петерсен (1878—1941) — немецкий теоретик литературы, автор работы «Наука о стихе поэзии. Система и метод в литературоведении» (т. I — «Произведение и поэт», 1939). См.: *Mukařovský J.* Nové německé dílo o základech literární vědy (1939) (SP, 337—346).

4. «Он сам стоил больше всех своих талантов» — писал немецкий критик, поэт и философ Ф. Шлегель (1772—1829) в сочинении «О Лессинге» (1797) (*Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт., т. I. М., 1983, с. 265).

5. Б. Немцова (1820—1862) — чешская писательница, автор повести «Бабушка» (1855). См.: *Mukařovský J.* Pokus o slohový rozbor «Babičky» Bož. Nemcove (1925) (KČP, II, s. 311—322); Božena Němcova. Brno, 1950.

6. Большая часть стихотворений, вошедших в «Силезские песни», была написана чешским поэтом Владимиром Вашеком с начала 1899 г. по лето 1900 г. Когда они в 1899 г. начали появляться в журнале «Час» («Время») под псевдонимом Петр Безруч, подлинное имя автора было никому неизвестно. Узкий круг лиц его узнал только в 1900 г. Но и в 1903 г., когда вышел «Силезский номер» «Библиотечки "Часа"», где было опубликовано 31 стихотворение из 54, составивших в 1909 г. сборник «Силезские песни», автор не был известен массе читателей и сразу же превратился в живую легенду.

7. В начале 20-х гг. XIX в. Ф. Л. Челяковский и чешский поэт, драматург, критик и переводчик Й. К. Хмеленский (1800—1839) писали и публиковали стихи под именем выдуманной ими поэтессы Жофии Яндовой.

8. Антал Сташек (Антонин Земан) (1843—1931) — чешский поэт т прозаик, автор сборника рассказов «Мечтатели наших гор» (1895), романа «На рубеже» (1908). И. Ольбрахт (К. Земан) (1882—1952) — писатель, сын А. Сташека (см.: *Колыстянская Н. Ф.* Иван Ольбрахт — человек, писатель, публицист. Львов, 1991) Мукаржовский цитирует предисловие И. Ольбрахта к переизданию «Мечтателей наших гор» (1940) (*Olbracht I.* O umění a společnosti. Praha, 1958, s. 123).

9. Р. Свободова (1868—1920) — чешская писательница. Речь идет о ее романах «На песчаной почве» (1895; второе, переработанное издание вышло в 1917 г. под названием «Песчаная почва»), «Разбито вдребезги» (1896; второе, переработанное издание вышло в 1917 г. под названием «Ива»).

10. Поэтизм — направление в чешской литературе и искусстве 1920-х — 1930-х гг., основными теоретиками которого были В. Незвал и К. Тейге. Выдвигая требование гармоничного развития человека, они

считали, что конструктивизм как стиль, организующий материальную сторону жизни в XX в., должен быть дополнен поэтизмом, поэтической одухотворенностью, свободной игрой творческих сил индивидуума. К движению примыкали левые круги чешской художественной интеллигенции (К. Библ, Я. Сейферт и другие). Й. Гора (1891—1945), поэт, прозаик, критик, публицист, переводчик, принадлежавший к более старшему поколению, чем поэтисты, относился к их исканиям хотя и критически, но сочувственно, что отразилось в его стихотворном сборнике «Струны на ветру» (1927).

11. Я. Дрда (1915—1970) — чешский прозаик, драматург, публицист. Ф. Я. Рубеш (1814—1853) — чешский юморист. Мукаржовский имеет в виду издание избранных юморесок Рубеша, вышедшее в 1941 г. Большой популярностью пользовались стихи и песни Рубеша, исполнявшиеся на патриотических балах, вечерах и концертах («Стихотворения для декламации и песни», 1837—1847, 6 выпусков).

12. Ф. Галас (1901—1949) — чешский поэт. Мукаржовский цитирует его предисловие к книге «Я. Врхлицкий. "Дерево жизни", "Дамоклов меч"» (Прага, 1941) (*Halas F.* Imagena. Praha, 1971, s. 242).

13. Имеются в виду К. Чапек, его старший брат, художник и писатель Й. Чапек (1887—1945), автор повести «Тень папоротника» (1930), и его старшая сестра Г. Чапкова (1886—1961), выступившая как беллетристка в книгах «Маленькая девочка» (1920), «Колыбель» (1922) и «О живой любви» (1924), а после смерти братьев написавшей воспоминания о них «Мои дорогие братья» (вышло в 1962).

14. Мукаржовский цитирует эссе К. Чапека «Хвала чешской речи» (1927) (*Čapek K.* Marsyas čili Na okraj literatury. Praha, 1948, s. 260)

15. См. подробнее: Mukařovský J. «Franzouzská poesie» K. Čapka (1936) (KČP, II, 265—268). Мукаржовский не учитывал, однако, что К. Чапек в 1904—1913 гг. писал стихи и что поэтические принципы, проявившиеся в его стихах рубежа десятилетий, получили свое развитие в его переводах. См.: *Малевич О.* Карел Чапек, с. 34—36. См. также: *Čapek K.* Spisy, d. 24. Básnické počátky — Překlady. Praha, 1993.

16. Цитата из статьи А. Новака «Вечерний диалог о Я. Неруде», впервые опубликованной в 1908 г. в журнале «Новина» («Новь») (*Novák A.* Mužové a osudy, seš. I, Praha, 1914, s. 17).

17. См.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.

18. Я. Арбес (1840—1914) — чешский писатель, создатель жанра повести с фантастическим или таинственным элементом в сюжете, которую он называл «романетто».

19. Й. И. Колар (Коларж) (1812—1896) — чешский актер и драматург.

20. Г. Квапилова (1860—1907) — чешская актриса и писательница. См. о ней: *Каменир Т.* Гана Квапилова. Л., 1978.

21. Э. Врхлицкая (1888—1969) — чешская актриса и писательница.

22. Цитата из письма Ф. Л. Челяковского его другу, чешскому поэту Й. В. Камариту (1797—1833) от 12.9.1832 г. (Korrespondence a zápisky Frant. Ladislava Čelakovského, d. II, Praha, 1910, s. 269).

23. Группа чешских поэтов 60-х — 70-х гг. XIX в., объединившихся вокруг альманаха «Рух» («Движение») (1868). Наиболее яркие ее представители — С. Чех и Й. В. Сладек, тесно связанный также и с люмировцами. Если для люмировцев была характерна ориентация на западноевропейскую (прежде всего романскую и англо-американскую поэзию), руховцы подчеркивали связь с отечественной литературной традицией и славянством. См.: *Š. Vlašín a kolektiv.* Slovník literárních směrů a skupin, s. 266—268.

24. Ф. Я. Вацек-Каменицкий (1806—1869), В. Я. Пицек (1812—1869) — малозначительные чешские поэты.

25. Здесь и далее, говоря о взаимоотношениях между Я. Нерудой и А. Гейдуком, Мукаржовский цитирует статью «Разное об Адольфе Гейдуке. Немного воспоминаний Яна Неруды», опубликованную в журнале «Злата Прага» в 1885 г (Spisy Jana Nerudy, svazek 13. Literatura, III. Praha, 1966, s. 209—222).

26. Й. Я. Калина (1816—1847) — чешский поэт-романтик. Его баллада «Завещание», написанная в конце 30-х — начале 40-х гг., распространялась как ярмарочное издание.

27. Руралистм (от лат. rus, род. пад. единственного числа ruris — деревня) — направление в чешской литературе 1920-х — 1930-х гг., к которому примыкал ряд религиозно-консервативных писателей (прозаики Й. Кнап, Я. Чеп, поэт Я. Чарек), изображавших деревню как хранительницу патриархальных начал. Руралисты группировались вокруг газеты «Венков» («Деревня»), органа аграрной (официальное название — республиканской) партии, пропагандировавшей идею единства интересов помещиков и крестьян.

28. Й. В. Сладек (1845—1915) — чешский поэт, черпавший основные мотивы своего творчества из деревенской жизни. Прогрессистское творчество Сладека было «присвоено» сторонниками почвенничества.

29. Б. М. Бьёрнсон (1832—1910) — норвежский писатель, создатель национальной драмы.

30. А. Ирасек (1861—1930) — чешский писатель, автор исторических романов и пьес.

31. См.: *Шкловский В.* Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир». М., 1928.

32. Й. К. Шлейгар (1864—1914) — чешский прозаик; был служащим на сахарном заводе, затем — помещиком и наконец — преподавателем коммерческих училищ в Градце Кралове, Колине и Праге.

33. М. А. Шимачек (1860—1913) — чешский писатель, в своих романах и пьесах использовал жизненный материал, приобретенный во время многолетней работы на сахарных заводах.

34. П. Валери (1871—1945) — французский поэт, теоретические высказывания которого оказали влияние на развитие структурального литературоведения. См.: *Валери П.* Об искусстве. М., 1993.

35. 16 октября 1840 г. Стендаль писал О. де Бальзаку, одобрительно отозвавшемуся о его романе «Пармская обитель» в «Этюдах о г-не Бейле» («Ревю Паризьенн», 25.9.1840): «Я лично полагал, что меня не станут читать ранее 1880 года» (*Стендаль*. Собр. соч. в 15 томах, т. 15. М., 1959, с. 312).

36. Ср. *Богатырев П. Г., Якобсон Р. О.* Фольклор как особая форма творчества. В кн.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства, с. 369—383; *Якобсон Р.* (с *П. Богатыревым*). К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения (1931) (*Jakobson R.* Selected Writings, IV, p. 16—18).

ПОЭТ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Básník a dílo. Лекция из цикла, посвященного литературной критике (середина 1940-х гг.). SP, 246—255.

1. Т. Карлейль (1795—1881) — английский писатель, публицист, философ. Историю культуры представлял как повествование о выдающихся личностях. Автор книги «Герои, культ героев и героическое в истории» (1841, русский перевод — 1891).

2. Э. Эннекен (1859—1888) — французский литературовед и критик, автор книги «Научная критика» (1888).

3. См.: *Малевич О.* Новое о Кареле Чапеке. — Вестник ЛГУ, 1961, № 14, с. 98—105. По-чешски текст диссертации К. Чапека «Объективный метод в эстетике применительно к изобразительному искусству» см. в кн. *Čapek K.* Univerzitní studie. Praha, 1987, s. 121—260 (Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění).

4. Я. Влчек (1860—1930) — словацкий и чешский литературовед, автор трехтомной «Истории чешской литературы» (1893—1921). Речь идет о статье «Матей Милота Здирад Полак», впервые опубликованной в журнале «Час» («Время») (1887) под названием «Коронный номер поэтической школы Пухмайера», а затем вошедшей в его книги «Несколько главок из истории нашей поэзии» (1898) и «Несколько главок из истории нашей словесности» (1912). См.: *Vlček J.* Dějiny české literatury. III. Praha, 1960, s. 209—220; *Mukařovský J.* Poláková Vznešenost přírody (1934). SP, 444—445.

5. Ж. де Нерваль (Ж. ла Брюни) (1808—1855) — французский писатель-романтик. П. де Ронсар (1524—1585) — французский поэт. Речь идет о предисловии Ж. де Нерваля к составленной им книге «Избранные поэтические произведения "Плеяды"» (1830), открывавшейся стихами Ронсара, крупнейшего представителя этой первой французской национальной поэтической школы эпохи Возрождения.

6. Готфрид Страсбургский (конец XII в. — ок. 1220) — немецкий эпический поэт, автор незаконченного стихотворного рыцарского романа «Тристан и Изольда» (1207—1210). Вольфрам фон Эшенбах (ок. 1170 — ок. 1220) — немецкий странствующий поэт, автор стихотворного рыцарского романа «Парцифаль» (1198—1210).

7. *Bartoš F.* Sto liodových písní československých s rozbory a výklady. Praha, 1905, s. 8.

8. И. Тэн (1828—1893) — французский философ, историк и литературовед, основоположник культурно-исторической школы, автор книг «Критические опыты» (1858), «Философия искусства» (1865—1869; русский перевод — 1899).

9. См.: *Гете И. В.* «Поэзия и правда» (ч. 1—4, 1811—1833); *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни (ч. 1—3, 1837—1848).

10. Цитата из предисловия чешского поэта, прозаика и критика И. Карасека из Львовиц (И. А. Карасека) (1871—1951) к его поэтическому сборнику «Содом» (1905) (*J. Karásek ze Lvovic.* Sodoma. Spisy Jiřího Karáska ze Lvovic, sv. 5, Král. Vinohrady, 1909, s. 7).

11. В наброске исторического рассказа или повести К. Г. Махи «Клятва» (написана была лишь первая глава) купец Вел подозревает свою жену Марию в измене. Мария призывает Всевышнего в свидетели своей верности: если она изменила, пусть он покарает ее смертью во время родов или уродством ребенка. Вспышка молнии и раскаты грома заставляют Вела усомниться в ее клятве. Мария уходит из дому. Через пять месяцев она умирает, узрев новорожденного-уродца. Вел упрекает себя в том, что поддался неоправданным подозрениям. На рукописи дата — 27.X.1833 года. Только в 1834 году Маха встречается со своей будущей возлюбленной и невестой Элеонорой Шомковой (1817—1891), а 8.VII.1836 года в письме другу Эдуарду Гиндлю (1811—1891) сообщает о ее беременности и добавляет: «...мать моей девушки умерла, в полночь у ее гроба была произнесена страшная клятва... и... и это была неправда... а я... ха-ха-ха! <...> я не сошел с ума <...> если родится мальчик, это будет Мефистофель» (Dílo Karla Hynka Máchy, d. III, Praha, 1950, s. 387). Маха умирает от холеры 6.XI.1836 года. Похороны состоялись в день, на который была назначена его свадьба с Лори Шомковой. Недолго прожил и их сын Людвик (1.X.1836 — 5.VII.1837), скончавшийся от младенческих судорог.

12. Ж. Шаплен (1595—1674) — французский писатель и теоретик литературы, предшественник Буало в установлении правил классицизма («Письмо о правиле двадцати четырех часов», 1630, «Рассуждения о представляющей поэзии», 1635).

13. Р. Ингарден (1893—1970) — польский философ-эстетик, последователь Э. Гуссерля, повлиял на формирование польского структурализма. См.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Mukařovský J.* SP, 559.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК КОМПЛЕКС ЦЕННОСТЕЙ

Básnické dilo jako soubor hodnot. — Jarní almanach Kmene. Jízdní řád literatury a poezie. Praha, 1932, s. 118—126. (KČP, I, 275—280).

1. Ж. А. Гобино, граф (1816—1882) — французский социолог и писатель, автор книги «Азиатские новеллы» (1876).

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: «АБСОЛЮТНЫЙ МОГИЛЬЩИК» НЕЗВАЛА

Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobář. — Slovo a slovesnost, 4, 1938, č. 1, s. 1—15. (KČP, II, 269—289). Статья представляет собой образец семантического анализа, противостоящего формальному (синтагматическому), хотя и опирающегося на его достижения. Цель автора — раскрыть структуру содержательности конкретного поэтического текста, «основной смыслообразующий принцип».

1. Речь идет о сборниках «Женщина во множественном числе» и «Прага с пальцами дождя» (оба — 1936).
2. Имеется в виду спор номиналистов и реалистов.
3. Стихотворение из сборника «Строители храма».
4. К. Тейге (1900—1951) — чешский график, искусствовед, критик и переводчик, один из ведущих теоретиков и пропагандистов авангардизма, автор монографии о супружеской чете художников — И. Штырском (1899—1942) и Тоайен (М. Черминовой) (1902—1980).
5. Ф. Кадержавек (1885—1961) — чешский математик, специалист по проективной и начертательной геометрии, автор книги «Перспектива». Труд Ф. Кадержавека «Геометрия и искусство в минувшие времена» Я. Мукаржовский назвал в числе самых интересных книг 1935 г.
6. О знаковой природе перспективы в живописи см.: *Флоренский П. А.* Обратная перспектива. — Труды по знаковым системам, т. III (Уч. записки Тартуского гос. университета, вып. 198), Тарту, 1967, с. 381—416; *Жегин Л. Ф.* «Иконные горки». Пространственно-временное единство живописного произведения. — Труды по знаковым системам, т. II (Уч. записки Тартуского государственного университета, вып. 181), Тарту, 1965, с. 231—247; *Успенский Б. А.* К системе передачи изображения в русской иконописи. Там же, с. 248—257.
7. Дж. Арчимбольдо (1527—1593) — итальянский художник эпохи барокко. См.: *Legrand F. F.*, Sluys F. Arcimboldo et Arcimboldesques (1955); *Hocke G. R.* Die Welt als Labyrinth (1957); *Geiger A.* Die skurrilen Gemälde G. Arcimboldo (1960); *Barthes R.* Arcimboldo (1978).

ТРАДИЦИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Tradice tvaru. — Strážce tradice. Arnu Novákovi na památku. Praha — Olomouc, 1940. (KČP, I, 245—252).

1. Французский писатель-символист Г. Кан (1859—1936) высказал свои теоретические взгляды в предисловии к сб. «Первые поэмы» (1897), сторонники унанимизма Ж. Дюамель (1884—1966) и Ш. Вильдрак (Мессаже) (1882—1971) — в трактате «Заметки о поэтической технике» (1910; русск. перевод — «Теория свободного стиха», М., 1920), Ж. Ромен (Л. Фаригуль) (1885—1972) — в «Заметке о поэтической технике» (1909) и в «Кратком курсе стихосложения» (1921), совместно с Ж. Женевьером (Л. Дебилем).

2. См.: *Indra B.* Havlíčkovy práce o verši české lidové písně (1939).

3. См.: Вводную заметку к комментариям по статье «Общие принципы развития чешского стиха Нового времени».

4. П. И. Верье (1860— ?) — французский стиховед, автор книг «Очерк принципов английской метрики» (2 т., 1909—1910); «Французский стих» (3 т., 1931—1932).

5. Й. Вашица (1884—1968) — чешский славист и католический теолог, автор книги «Чешское литературное барокко» (1938).

6. Д. Чижевский (1894—1977) — украинский философ и литературовед, в 1924—1932 гг. жил в Чехословакии, затем — в Германии и США, автор работы «К вопросу о мировоззрении Махи» (*Čyževskyj D.* K Máchovu světovému názoru. — Tors a tajemství Máchova díla, s. III—180).

7. Имеются в виду статья Ф. К. Шальды «Неруда, несколько нетрадиционный» (*Šalda F. X.* Neruda poněkud nekonvenční. — Šaldův zapísník, 6, 1933—1934, s. 320—345) и статьи чешского критика Милоша Дворжака (1901—1971) о Бржезине, публиковавшиеся в конце 20-х — 30-х гг. в журналах «Твар», «Гост», «Листы про умнени а критику», «Акорд».

СМЫСЛОВОЕ ПОСТРОЕНИЕ И КОМПОЗИЦИОННАЯ ОСНОВА ЭПИКИ КАРЕЛА ЧАПЕКА

Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka. — Slovo a slovesnost, V, 1939, č. 2, s. 113—131. (KČP, II, 374—400). Я. Мукаржовский был связан личной дружбой с К. Чапеком (см.: *B. Mědílek a kolektiv.* Bibliografie Karla Čapka. Praha, 1990; Karel Čapek = Карел Чапек: Bibliografie díla a literatury o životě a díle (publikace v Československu a v Sovětském Svazu) ve 4 sv. Praha, 1991) и посвятил его творчеству ряд исследований Vývoj Čapkovy prózy (1934) (KČP, II, 325—356); Karel Čapek. Ein Exotiker aus dem Geiste der tschechischen Sprache. — Slawische Rundschau, II, 1939, № 1—2, s. 3—6; Karel Čapek — spisovatel. —

Přítomnost, XVI, 1939, č. 10, s. 156—157; Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog. — Slovo a slovesnost, V, 1939, č. 1—12. (KČP, II, 357—373 etc).

1. Имеется в виду последняя из перечисленных выше статей Я. Мукаржовского о К. Чапеке.

2. *Mukařovský J.* Genetika smyslu v Máchově poezii. KČP, III, 239.

3. Ф. Стрейчек (1878—1963) — чешский литературовед, автор книг «Люмировцы и их сражения около 1880 года» (1915), «Чешские поэтические школы XIX века» (1921) и др.

4. Декрещендо (итал. decrescendo — декрешэндо) — музыкальный термин, означающий постепенное уменьшение силы звука.

5. *Mukařovský J.* Dílo K. H. Máchy jako torso a tajemství. KČP, III, 237.

6. В статье «Развитие прозы Чапека» (1934) Мукаржовский писал: «Все самостоятельные повествовательные книги Карела Чапека, будь то рассказы или романы, посвящены решению определенной проблемы, одновременно художественной и философской, — они подходят к ней с разных сторон и пытаются решить ее разными средствами. Чтобы было понятно, о чем идет речь, нужно оглянуться в прошлое». Далее автор говорит о главном жанре европейской литературы XIX века — романе, ориентированном на объективное воспроизведение фактов действительности. «Речь идет в сущности не о правдивости, а о впечатлении правдивости, ибо даже читая самое что ни на есть реалистическое произведение, мы не ставим вопрос, происходило ли в действительности событие, о котором рассказывается, или нет, пока мы рассматриваем это произведение именно как художественное (а не как исторический документ). Стремление к иллюзии правдивости — таков очень широко понятный, но общий и основной признак, характеризующий произведение реалистического поэтического искусства». И затем Мукаржовский так заключал свою мысль: «Вот почему попытки преодолеть реализм сосредоточиваются именно на этом пункте; так же, как когда-то реалистическая объективность была противоположностью романтической субъективности, в период преодоления реализма <...> проводится требование, чтобы и при объективном изложении различалось сообщение о событии от самого события. Проявляется тенденция к тому, чтобы действие как сложное смысловое целое, возникшее в процессе повествования, было освобождено от простой хронологической последовательности фактов <...>, чтобы было обращено внимание на способ изложения, то есть на языковое выражение». Исследователь показывает, что этим двум тенденциям, связанным с тем, что повествование воспринимается не в ряду жизненных фактов, а в ряду текстов, знаковых систем, описывающих факты, в прозе Чапека соответствуют два плана — план сообщения и план сообщения о сообщении, в результате чего в повествование философского типа проникает техника детектива.

7. А. Лаланд (1867—1963) — французский философ, главный редактор «Технического и критического словаря философии (1902—1923)», опубликованного в 1926 г.

8. К. Чапек и как критик, и как переводчик, и как театральный режиссер пропагандировал в Чехии творчество французских унанимистов,

а как философ — труды социологов, теоретически подготовивших это литературное течение (Э. Дюркгейм, Г. Леблан, Г. Тард).

9. Ш. Лало (1877—1953) — французский эстетик, автор работ «Введение в эстетику» (1912), «Искусство и общественная жизнь» (1921). На IX Международном философском конгрессе (1936) выступил с докладом «Эстетическая ценность философских систем».

К ВОПРОСУ ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ СТИЛЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

K otázce individuálniho slohu v literatuře. — Česká literatura, VI, 1958, č. 3, s. 245—269. Доклад на IV Международном конгрессе славистов (Москва, 1958).

Хотя здесь проявилась тенденция к прямолинейному социологизированию, характерная для чешского литературоведения 50-х — начала 60-х годов, составители включили этот текст в данную книгу, поскольку и в нем ученый сохраняет верность своей методике и развивает взгляды на стиль К. Чапека, В. Ванчуры и И. Ольбрахта, выработанные им ранее.

1. В статьях «Языковой сумбур» и «С языковым сумбуром пытаются покончить непосвященные», опубликованных в газете «Литерарни новины» в 1931—1932 гг., И. Ольбрахт выступил против языкового пуризма И. Галлера и других лингвистов, группировавшихся вокруг журнала «Naše řěč» («Наша речь»).

2. Шугай Никола (Микола) (1898—1921) — реальное историческое лицо, крестьянин из села Колочава-Лазы Воловского района (Закарпатская Украина), дезертировал из австро-венгерской армии, убил нескольких преследовавших его жандармов и был поставлен вне закона.

3. Кунгута (ок. 1245—1285) — чешская королева; вторая жена Пршемысла Отакара II; после его смерти стала любовницей, а затем и женой Завиша из Фалькенштейна.

4. Завиш из Фалькенштейна (ум. в 1290 г.) — чешский феодал, представитель рода Витковцев (Витковичей), вел борьбу против чешского короля Пршемысла Отакара II, при его сыне Вацлаве II стал фактически регентом королевства; в 1289 г. обвинен в заговоре против короля и затем казнен.

5. Моравское поле (по-немецки — Marchfeld) — плато в Северной Австрии, у слияния рек Морава и Дунай; 26 августа 1278 г. Пршемысл Отакар II потерпел здесь поражение от короля Великой Римской империи Рудольфа I Габсбурга и был убит в бою.

6. Й. Барак (1833—1883) — чешский журналист и поэт. Речь идет о полемике между О. Краликом (1907—1975) и Ф. Водичкой (1909—1974) в 1956—1958 гг. См.: *Králík O.* Neruda a Barák. — Sborník Vyšší školy pedagogické v Olomouici. Řada Jazyk a literatura, sv. 3, Praha, 1956, s. 71—93; Neruda nebo

Barák. — Literární noviny, VI, 1957, č. 47, s. 6; *Vodička F.* Ještě jednou — Neruda nebo Barák. — Literární noviny, VII, 1958, č. 4, s. 6.

ИНДИВИДУУМ И ЛИТЕРАТУРНОЕ РАЗВИТИЕ

Individuum a literární vývoj. SE, 226—235. **Лекция, прочитанная в Пражском лингвистическом кружке в 1943—1945 гг.**

1. **Подробнее см.:** *Jakobson R.* Co je poesie? — Volné směry, XXX, 1933—1934, s. 229—239 (Poetická funkce, s. 23—33; Selected Writings, III, p. 740—750).

2. **Поэтический сборник «Мудрость», изданный в 1881 г. и проникнутый религиозными настроениями, был написан в бельгийской тюрьме, куда П. Верлен был заключен в 1873 г. за то, что, находясь в Брюсселе, во время ссоры с А. Рембо нанес ему рану.**

3. **Чешский поэт, прозаик, драматург, публицист и актер Й. К. Тыл (1808—1856) в повести «Неуравновешенный», опубликованной в 1840 г. в журнале «Властимил» («Патриот»), создал «карикатуру» на К. Г Маху. Э. Гиндль в письме трактирщику Свободе, с которым и он и Маха были в приятельских отношениях, выступил в защиту покойного поэта. Письмо это впервые опубликовал К. Сабина (1813—1877) в «Характерологическом введении» (1845). Ф. Крчма (1885—1950) — чешский литературовед, исследователь и издатель творчества К. Г. Махи.**

4. **Ф. Бальденсперже (1871—1958) — французский литературовед-компаративист. Имеется в виду глава «Инициатива неприспособленных» из его книги «Литература. Создание, успех, долговечность» (1913).**

5. **Строка из стихотворения Я. Врхлицкого «Слезы Вышеграда», вошедшего в сб. «На родной почве» (1888) и «Моя родина» (1903).**

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Zúčtování a výhledy — Tvorba, XV, 1946, č. 26, s. 408—411. (KČP, I, 235—244). **Доклад на первом съезде чешских писателей 26 июня 1946 г.**

1. **Ф. В. Крейчи (1867—1941) — чешский писатель и критик, автор книг «Рождение поэта. (Введение в чешскую литературу)» (1908), «Чешская образованность» (1924) и др.**

2. **«Манифест поэтизма», написанный К. Тейге, был опубликован в июне 1928 г. в журнале «ReD» (I, 1927—1928, č. 9, s. 317—336). См.:** Avantgarda známá a neznámá, II, Praha, 1972, s. 557—594.

3. Имеется в виду поэма К. Г. Махи «Май», написанная в так называемый домартовский период истории Австрии, то есть до венской революции 13 марта 1848 г.

4. Речь идет о разделении пражского университета в 1882 г. на чешский и немецкий университеты.

5. Цитата из книги Ф. К. Шальды «Современная чешская литература» (Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 8. Studie z české literatury. Praha, 1961, s. 34).

6. Второй республикой именуется период истории Чехословацкой республики от подписания чехословацким правительством мюнхенского соглашения (30.9.1938 г.) до гитлеровской оккупации Чехии и провозглашения независимости профашистского Словацкого государства (14—15 марта 1939 г.).

7. Э. Басс (Шмидт) (1888—1946) — чешский писатель и журналист.

8. Лозунг «человека вообще», «нагого человека» выдвинул в эссе «Слово к молодым» (1940) чешский поэт Камил Беднарж (1912—1972).

9. Л. Новомеский (1904—1976) — словацкий поэт и публицист; в 1925 г. вступил в компартию, принял участие в Словацком национальном восстании, в 1945 г. стал заместителем Словацкого национального совета и его поверенным по делам школ и просвещения; 16 июня 1946 г. приветствовал первый съезд чешских писателей от имени словацких писателей. В своей речи упомянул о перенесении останков К. Г. Махи в мае 1939 г. из города Литомержице, где он был похоронен, на Вышеградское кладбище в Праге. Этот акт приобрел характер массовой антифашистской манифестации. В 1951—1955 гг. был незаконно репрессирован.

Ф. К. ШАЛЬДА И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

F. X. Šalda a teorie literatury. In: F.X Šaldovi k 22. prosinci 1932. Praha, 1932, s. 101—107.

К ЧЕШСКОМУ ПЕРЕВОДУ «ТЕОРИИ ПРОЗЫ» ШКЛОВСКОГО

K českému překladu Šklovského Teorie prózy. — Čin, VI, 1934, č. 6, 123—130. (KČP, I, 344 — 350). Чешское издание вышло под названием «Теория прозы».

Рецензия Мукаржовского на чешское издание книги Шкловского представляет собою принципиальное противопоставление формализма структурализму. Тезису «Все в произведении — форма» противопоставлен антитезис «Все в произведении — содержание». Одновременно, учитывая дальнейшее научное развитие русской формальной школы (прежде всего работы Ю. Н. Тынянова) и опираясь на собственный исследовательский

опыт, Мукаржовский стремится выделить в книге Шкловского то, что делает ее предшественницей структурно-семиотического этапа (ср. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Из предыстории советских работ по структурной поэтике. — Труды по знаковым системам, III, Тарту, 1967, с. 367—377).

1. Имеются в виду книги В. Б. Шкловского «Матвей Комаров — житель города Москвы» (1929) и «Чулков и Левшин» (1933).

К МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

K metodologii literární vědy. — Orientace, III, 1968, č. I, s. 29—37 (SP, 347—359).

Статья подводила итог дискуссии, развернувшейся в пражском Литературно-историческом обществе весной 1944 г. При публикации статьи в журнале «Ориентаце» в 1968 г. автор снабдил ее заметкой для редакции. Указав, что статья имела полемический смысл и ряд формулировок в настоящее время звучал бы иначе, Мукаржовский писал тем не менее, что «в сущности его взгляды не изменились».

1. Ф. Водичка — чешский литературовед, ученик Мукаржовского. Его работа вышла в сборнике «Чтение о языке и поэзии», который редактировали Б. Гавранек и Я. Мукаржовский. См.: Čtení o jazyce a poezii. Praha, 1942, s. 307—400; *Vodička F.* Struktura vývoje. Praha, 1969, s. 13—53, The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička. Eds. P. Steiner, M. Červenka and R. Vroon. Amsterdam, 1982.

2. Цитируется рецензия И. В. Гете («Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», 1. B., März, 1830, S. 467) на первых два годовых комплекта выходившего по-немецки с 1827 г. журнала Общества патриотического музея в Чехии (позднее — Чешского, а затем — Национального музея). (*Goethe J. W.* Monatschrift der gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen. — Goetes Sämtliche Werke, 1875, B. 8, S. 202).

3. В. М. Крамериус (1753—1808) — деятель чешского просвещения, книгоиздатель и журналист.

4. *Mukařovský J.* Vítězslav Hálek. — Slovo a slovesnost, I, 1935, č. 2, s. 73—87 (SP, 606—625).

5. ИПЭИТИ, 327—356.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Арбес Якуб 263, 464
Аристотель 54, 114, 444
Аросева Наталья Александровна 369
Артюшков Алексей Владимирович 93, 452
Арчимбольдо Джузеппе 312, 468

Б

Балли Шарль 79, 136, 450
Бальденсперже Фернан 389, 472
Банвиль Теодор де 196, 316, 460
Барак Йозеф 377, 471, 472
Бартош Франтишек 41, 47, 278, 444, 462, 467
Барух 78, 450
Басс (Шмидт) Эдуард 401, 473
Бахтин Михаил Михайлович 12, 25, 455, 456
Безруч Петр (Владимир Вашек) 183, 236–240, 256, 258, 260, 286, 460, 463
Библ Константин 105, 454, 457, 464
Благослав Ян 51—53, 67, 446
Богатырев Петр Григорьевич 9, 16, 30, 55, 446, 466
Бодлер Шарль 95, 110, 453
Бодуэн де Куртенэ Иван Александрович 440
Бремон Анри 33, 440
Бретон Андре 33, 440
Бржезина Отакар (Вацлав Ебавы) 88, 106, 107, 121, 128, 129, 161—163, 174, 189, 240, 241, 252, 256, 258, 264, 270, 305, 322, 452, 457, 469
Буало-Депрео Никола 49, 59, 62, 63, 65, 74, 445, 447, 467
Бубен Владимир 59, 60, 66, 447
Буриан Эмиль Франтишек 9, 103, 125, 454
Бьёрнсон, Бьёрнстьерне Мартиниус 267, 465
Бюлер Карл 80, 134, 137, 450
Бюффон Жорж Луи Леклерк де 51, 62, 63, 67, 74, 446

В

Валери Поль 269, 444, 465
Вальцель Оскар 33, 439
Ванчура Владислав 9, 42, 85, 109, 120, 143, 323, 324, 358, 359, 368—373, 375, 376, 400, 401, 445, 451, 456, 471
Вацек-Каменицкий Франтишек Ярослав см. Каменицкий, Вацек
Вашица Йозеф 322, 469
Вёльфлин Генрих 33, 439
Верлен Поль 43, 381, 445, 472
Верье Поль Исидор 318, 469
Веселовский Александр Николаевич 33, 440
Вильдрак (Мессаже) Шарль 316, 469
Винаржицкий Карел Алоис 59, 216, 446, 447
Винклер Эмиль 142, 457
Виноградов Виктор Владимирович 33, 442
Винокур Григорий Осипович 12, 13, 440
Влчек Ярослав 274, 466
Водичка Феликс 421, 424, 471, 472, 474
Вожла Клод Фавр де Перож 58, 60, 447
Волошинов Владимир Николаевич 25, 119, 126, 455, 456
Волькер Иржи 109, 184, 243, 245, 246, 454
Вольфрам фон Эшенбах 278, 467
Воррингер Вильгельм 33, 439
Врхлицкая Эва 263, 464

Врхлицкий Ярослав (Эмиль Фрида) 87, 88, 99, 109, 145, 157, 164, 166, 173, 176, 177, 182, 183, 189, 192, 194, 196, 201, 202, 205, 207, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 246, 247, 258—260, 264, 273, 313, 325, 326, 390, 409, 451, 452, 464, 472

Г

Гавличек-Боровский Карел 190, 260, 316, 432, 460
Гавранек Богуслав 9—11, 17, 82, 451, 474
Гайниш Франтишек 105, 454
Галас Франтишек 260, 464
Галек Витезлав 170, 171, 207, 225, 228, 230, 236, 238, 264—267, 273, 275, 276, 388, 432, 460, 462, 474
Гануш Йозеф 214, 462
Гануш Игнац Ян 41, 445
Гебауэр Ян 99, 453
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 8, 30, 422, 423, 448
Гейдук Адольф 265, 275, 276, 388, 462, 465
Гельнер Франтишек 77, 450
Гербарт Иоганн Фридрих 439
Гёте Иоганн Вольфганг 42, 256, 267, 279, 280, 424, 449, 467, 474
Гиндль Эдуард 280, 387, 467, 472
Гирт Эрнст 33, 439
Главачек Карел 104, 105, 182, 189, 263, 267, 454
Гневковский Шебастиан 212, 386, 452, 461
Гобино Жозеф Артюр граф де 285, 468
Гоголь Николай Васильевич 261, 441, 442
Голечек Йозеф 39, 444
Гора Йозеф 259, 320, 464
Горак Иржи 46, 445
Гостинский Отакар 34, 271, 428, 443
Готфрид Страсбургский 278, 467
Граммон Морис 33, 440
Грог Франтишек 114, 455
Громадко Ян Непомук 212, 461
Грушка Ян Франтишек 52, 446
Гурмон Реми де 33, 39, 440
Гуссерль Эдмунд 8, 33, 314, 439, 467
Гюго Виктор 66, 196, 318, 409, 447

Д

Далимил 240, 256, 462
Демль Якуб 104, 454
Дессуар Макс 37, 444
Добровский Йозеф 206, 209, 424, 446, 461
Достоевский Федор Михайлович 138, 441, 442
Драховский Иржи 210, 461
Дрда Ян 259, 464
Дурдик Йозеф 34, 50, 54, 56, 58, 59, 188, 271, 428, 443
Дурих Ярослав 68, 100, 323, 324, 448
Дык Виктор 102, 118, 125, 128, 148, 189, 218, 236, 238—240, 454
Дюамель Жорж 316, 469
Дюжарден Эдуард 129, 457

Ж

Жирмунский Виктор Максимович 12, 33, 98, 439, 440, 442, 458, 460
Жус Марсель 33, 78, 357, 440

З

Завиш из Фалькенштейна 170, 373, 374, 460, 471
Зейер Юлиус 170, 171, 183, 218, 232, 262, 264, 273, 452, 460
Зих Отакар 28, 34, 92, 95, 112, 125, 169, 217, 225, 240, 271, 318, 420, 428, 443

И

Ингарден Роман 281, 467
Ирасек Алоис 267, 465
Ират Войтех 182, 189, 191, 460

К

Кадержавек Франтишек 310, 468

Калина Йозеф Ярослав 266, 465
Каменицкий Вацек 265, 465
Кампелик Франтишек Цирил 59, 447
Кан Гюстав 316, 469
Каппер Зигфрид 190, 460
Карасек из Львовиц Иржи (Иржи Антонин Карасек) 280, 467
Карлейль Томас 270, 382, 466
Карнап Рудольф 79, 80, 450
Карцевский Сергей Осипович 96, 113, 119, 136, 158, 159, 453
Квапилова Гана 263, 464
Кокто Жан 33, 440
Колар (Коларж) Йозеф Иржи 263, 464
Коллар Ян 148, 171, 172, 182, 191, 207, 218, 263, 386, 458
Коменский Ян Амос 210, 461
Констан Пьер 66, 448
Копал Йозеф 59, 62, 66, 447
Корнель Пьер 266
Краль Йозеф 9, 166, 167, 209, 212, 216, 220, 232, 250, 316, 318, 459
Крамериус Вацлав Матей 432, 474
Краус Арношт 190, 460
Крейчи Франтишек Вацлав 397, 472
Кридль Манфред 34, 442
Крчма Франтишек 388, 472
Кроче Бенедетто 48, 390, 445
Кунгута, чешская королева 374, 471

Л

Лаланд Андре 340, 470
Лало Шарль 355, 471
Лансон Гюстав 33, 425, 440
Лерх Эуген 33, 439
Лессинг Готхольд Эфраим 256, 463
Летошник Йозеф 167, 220, 459
Лорк Этьен 33, 440

М

Маген Иржи (Антонин Ванчура) 117, 455
Майерова Мария 88, 358, 452
Малларме Стефан 33, 36, 75, 98, 144, 440, 444, 449, 453
Марузо Жюль 70, 448
Масарик Томаш Гарриг 48, 445
Матезиус Вилем 15, 16, 118, 120, 171, 455
Маутнер Фриц 47, 445
Маха Карел Гинек 15, 43, 82, 88, 94, 102, 106, 115, 119, 121, 123, 142, 147, 151, 178, 182, 188, 191, 216—220, 224, 252, 254, 256, 257, 262—264, 267, 274, 275, 280, 315, 322, 323, 325, 337, 338, 340, 343, 344, 352, 354, 355, 357, 381, 382, 386, 387, 399, 403, 406, 410, 411, 444, 450, 451, 456, 457, 467, 469, 472, 473
Махар Йозеф Сватоплук 77, 109, 151, 154, 175, 192—196, 235, 236, 238, 240, 243, 450
Мейе Антуан 60, 447
Метерлинк Морис 25, 125, 456
Моррас Шарль 66, 67, 74, 75, 448
Мрштик Вилем 255, 463
Мюллер-Фрейенфельс Рихард 33, 439

Н

Неедлы Войтех 207, 212, 386, 452, 461
Незвал Витезлав 9, 87, 90, 97, 111, 148, 154, 157—160, 162, 182, 183, 192, 196, 198, 207, 243, 246—249, 262, 263, 266, 289, 290, 293, 295, 297—299, 305, 308, 309, 312—314, 319, 320, 382, 451, 456, 457, 463
Нейман Станислав Костка 155, 199, 241, 459
Немцова Божена 256, 399, 449, 463
Нерваль Жерар де (Жорж ла Брюни) 275, 466
Неруда Ян 76, 99, 102, 106, 111, 112, 191, 200, 203, 225, 226, 228, 255, 256, 258, 259, 262, 264, 265, 267, 273, 275, 276, 322, 326, 377, 388, 396, 398, 399, 409, 449, 450, 460, 462—465, 469
Новак Арне 9, 34, 63, 255, 262, 315, 319, 322, 354, 443, 464
Новомеский Ладислав 403, 473

Новотны Франтишек 64, 95, 447
Нудожерский Вавржинец (Вавржинец Бенедиктин из Нудожер) 209, 461

О

Ольбрахт Иван (Камил Земан) 9, 257, 323, 358, 359, 363—368, 463, 471

П

Палацкий Франтишек 57, 59, 61, 62, 209, 210, 263, 274, 396, 428, 446, 447, 461, 471
Пельцль Франтишек Мартин 206, 209, 461
Петерсен Юлиус 256, 463
Пешковский Александр Матвеевич 96, 453
Пиаже Жан 112, 144, 455
Пицек Вацлав Яромир 265, 465
Платон 54
Полак Милота Здирад 15, 96, 212, 213, 260, 274, 305, 386, 453
Поливанов Евгений Дмитриевич 25, 440, 456
Потебня Александр Афанасьевич 24, 33, 138, 414, 440, 457
Пропп Владимир Яковлевич 440
Першемысл Отакар II, чешский король 207, 212, 373—375, 461, 471
Пухмайер Антонин Ярослав 206, 208, 209, 211, 212, 215, 274, 316, 320, 452, 461
Пушкин Александр Сергеевич 84, 267, 441, 442, 446, 449
Пфейфер Иоганнес 33, 439

Р

Расин Жан 266
Рено Эрнест 66, 448
Ромен Жюль (Луи Фаригюль) 316, 469
Ронсар Пьер 275, 466
Роса Вацлав Ян 210, 461
Рёттекен Г. 33, 439
Рубеш Франтишек Яромир 259, 260, 464

С

Светлая Каролина (Йоганна Роттова-Мужакова) 255, 462, 463
Свифт Джонатан 267
Свобода, трактирщик, друг К. Г. Махи 387, 472
Свободова Ружена 257, 463
Сейферт Ярослав 154, 320, 459, 464
Сервантес Сааведра Мигель де 416
Сиверс Эдуард 92, 97, 199, 452
Сладек Йозеф Вацлав 266, 273, 452, 465
Сова Антонин 174, 241, 460
Соссюр Фердинанд де 8, 11, 18, 90, 91, 114, 314, 448, 452
Соучкова Милада 130, 457
Стах Вацлав (псевдонимы — **Подбеловский, Беловский**) 209, 461
Сташек Антал (Антонин Земан) 257, 463
Стендаль (Анри Мари Бейль) 269, 444, 466
Стрейчек Фердинанд 326, 470

Т

Тайэд Раймонд де ла 66, 448
Там Вацлав 206, 460
Тард Габриэль 49, 445, 470
Тейге Карел 9, 309, 463, 468, 472
Теннер Юлиус 101, 454
Тибоде Альбер 36, 444
Тоайэн (Мария Черминова) 309, 311, 468
Толстой Лев Николаевич 267, 419, 441, 442
Томан Карел 110, 111, 141, 203, 205, 243, 455
Томашевский Борис Викторович 9, 33, 133, 153, 297, 441, 458, 459
Травничек Франтишек 99, 117, 453
Трнка Франтишек 59, 447
Тыл Йозеф Каэтан 387, 472
Тынянов Юрий Николаевич 8, 12, 14, 15, 18, 25, 26, 33, 103, 181, 286, 386, 441, 452, 473
Тэн Ипполит 279, 393, 434, 441, 467
Тэр Отакар 15, 163, 179, 180, 181, 187, 242, 270, 459

Ф

Фа Престо (Карел Машек) 200, 460
Фишер Отокар 34, 169, 182, 188, 189, 191, 270, 443
Фосслер Карл 33, 48, 136, 439, 444
Фрейденберг О. М. 13, 440

Х

Халоупецкий Вацлав 210, 461

Ч

Чапек, братья 261, 360—362
Чапек Йозеф 262, 263, 444, 464
Чапек Карел 10, 38, 90, 97, 100, 121, 255, 261—263, 268, 271, 303, 323, 325—331, 333, 335—344, 347—355, 358—363, 367, 444, 452, 456, 464, 466, 469—471
Чапек-Ход Карел Матей 77, 256, 257, 450
Чапкова Гелена 261, 464
Челяковский Франтишек Ладислав 169, 170, 174, 188, 215, 216, 218, 224, 238, 256, 263—265, 274, 275, 432, 460, 463, 465
Чех Леандр 57, 447
Чех Сватоплук 145, 185, 186, 201, 204, 232—234, 240, 241, 246, 247, 256, 258, 264, 267, 273, 325, 326, 457, 458, 465
Чижевский Дмитро 322, 355, 469

Ш

Шальда Франтишек Ксавер 9, 34, 45, 73, 76, 102, 106, 178, 257, 259, 264, 270, 274, 278, 322, 373, 397, 399, 406—412, 420, 428, 443, 469, 473
Шаплен Жан 280, 316, 467
Шатобриан Франсуа Рене 66, 448
Шафарик Павел Йозеф 89, 209, 263, 274, 396, 452
Шимачек Матей Анастасия 268, 465
Шкловский Виктор Борисович 8, 15, 33, 267, 413—420, 441, 445, 465, 473, 474
Шлегель Фридрих 256, 463
Шлейгар Йозеф Карел 268, 465
Шлик Мориц 79, 450
Шпитцер Лео 33, 439, 444
Штенцель Юлиус 119, 455
Штырский Индржих 309, 311, 468
Шугай Никола (Микола) 364—368, 471

Щ

Щерба Лев Владимирович 440, 446

Э

Эйзенштейн Сергей Михайлович 25, 26, 29
Эйхенбаум Борис Михайлович 8, 29, 33, 263, 442, 453, 456, 464
Эльстер Эрнст 33, 439
Эннекен Эмиль 270, 466
Эрбен Карел Яромир 41, 46, 47, 101, 167, 168, 170, 188, 216, 218—220, 223—226, 238, 263, 387, 444, 459

Ю

Юнг Алоис Вацлав 84, 451
Юнгман Йозеф 63, 82, 209, 263, 321, 396, 428, 446, 447

Я

Якобсон Роман Осипович 9—11, 16, 29, 33, 84, 123, 150, 166, 174, 186, 188, 210, 217, 255, 318, 320, 323, 344, 381, 382, 387, 440, 442, 444, 445, 448, 451, 456, 458, 460, 466, 472
Якубинский Лев Петрович 25, 124, 440, 445, 456
Яндова Жофие 256, 463

Ян Мукаржовский

СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

Издатель А. Кошелев

Корректор Е. Г. Вагина

Подписано в печать 25.11.96. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Уч. изд. л. 30. Заказ № 825 Тираж 800.

Издательство Школа «Языки русской культуры».
121857, Москва, Бережковская наб., 24.
ЛР № 071105 от 02.12.94

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Оптовая реализация — тел.: (095) 240-32-13. E-mail: sch-lrc.msk.ru
Адрес: Москва, Бережковская наб., 24, ком. 10, местный тел.: 2-17.
Проезд: Метро «Киевская», автобус 91, трол. 17, 34, 4-я ост. «Библиотека».

*

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 for M153.